سيّد قطب

النّقد الأدبي

أصوله ومناهجه

دار الشروق


النقد الأدبي
أصوله ومناهجه

الطبعة الشرعية السادسة
١٤١٠هـ-١٩٩٠م
الطبعة الشرعية السابعة
١٤١٣هـ-١٩٩٣م
الطبعة الشرعية الثامنة
١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - مدينة نصر
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ (٢٠٢) فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
البريد الإلكترونى : e-mail: dar@shorouk, com.

إهـــــــداء

إلى روح الإمام عـبد القاهر، أول نـاقد عربى أقـام النقد الأدبى على أسس علمـية نظرية، ولم يطمس بـذلك روحه الأدبيـة الفنيـة، وكان له من ذوقـه النافـذ، وذهنه الواعى مـا يوفق به بين هذا وذاك، فى وقت مبكر، شديد التبكير.

سـيد قطب

مقـــــدمة

وظيفة النقد الأدبى وغايته ـ كما أوضحتها فى هذا الكتاب ـ تتلخص فى : تقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه فى خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبى فى لغته ، وفى العالم الأدبى كله ، وقياس مدى تأثره بالمحيط ، وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التى اشتركت فى تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا فى «النقد الأدبى» سواء فى القديم أو فى الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا فى تكوين هذا الفصل المهم من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديمًا وحديثًا ـ ما فى ذلك شك ـ ولكننا لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال فى هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة ـ بدرجة كافية ـ للنقد الأدبى ، وليست هناك «مناهج» كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب فى النقد الأدبى عندنا اجتهاد ، وذلك طبيعى ما دامت «الأصول» لم توضع ، و«المناهج» لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء ـ وهى كثيرة متنوعة ـ ولكن هذا شىء آخر غير الدراسات التى تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ، فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

* * *

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه إلى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه «أصولا» للنقد وقواعد، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم، والثانى حاولت أن أصف فيه مناهج النقد فى القديم والحديث.

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسى لهذين القسمين كان أولى، فالمناهج هى التى تقوم عليها الأصول والقواعد. ولكننى فى الواقع أردت أن أكون فى الأول ناقداً تطبيقيًا إلى حد كبير. ناقداً يضع الأصول ويطبقها، ويبين القواعد ويختبرها، حتى إذا وصلت بالقارئ إلى القسم الثانى وهو قسم وصفى نظرى، كان القسم الأول نموذجًا محسوسًا للنظريات المجردة، وتطبيقًا عمليًا للمناهج المقررة.

ولما كان موضوع النقد الأدبى هو «العمل الأدبى» فقد آثرت أن أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبى، وغايته، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه، وفنونه المتنوعة، وأن أبين أصول كل فن من فنونه، وطريقة نقده وتقويمه، وأكثرت من النماذج قدر الإمكان، لتكون الأصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج.

أما «المناهج» فقد تحدثت عنها فى القسم الثانى من الكتاب وهى: «المنهج الفنى، والمنهج التاريخى، والمنهج النفسى، والمنهج المتكامل» ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا إلى تفصيلات صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات، التى تنطوى فى خلال هذه المناهج الكبيرة.

هذا ولم أرد أن أحمل «النقد العربى» على مناهج أجنبية عنه، لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج فى محيط النقد العربى فى القديم والحديث. فإذا اضطررت إلى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبى كان هذا فى الحدود التى تقبلها طبيعة النقد فى الأدب العربى، وتنتفع بها وتنمو بها نموًا طبيعيًا، بعيداً عن التكلف والافتعال.

* * *

وقد يرى القارئ بادئ ذى بدء أننى آثرت «المنهج الفنى» على المنهجين التاريخى والنفسى، ولكنه حين ينتهى من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو «المنهج المتكامل» الذى ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعًا، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد أو منهج واحد.

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً، فيجب أن تكون مزاجًا من النظام والحرية، والدقة والابتداع.

وهذا هو المنهج الذى ندعو إليه فى النقد والأدب والحياة!

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت أن أحمل النقد العربى فيها على مناهج أجنبية عنه.. ولعل هذا الاستقلال هو الذى حمل بعض من يحسبون أنفسهم فى قواعد مقتبسة، وقوالب مقررة على أن يقولوا: إن فى هذا الكتاب اضطرابًا فى «المنهج» أو أنه لا منهج له؛ عندما ظهرت طبعته الأولى.. ذلك أن فهمهم للمنهج محدود بقالب تقليدى معين، مستعار من النقد الأوروبى وتاريخه.

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء فى جدل. فأنا أعرف طريقى. وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة. وأن لكل ناقد مبتكر طريقته.. ثم يجىء مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذى يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاءون. ولست حريصًا على أن يقول هؤلاء المؤرخون: إننى اتبعت هذا المذهب أو ذاك!

العمـل الأدبى

العـمل الأدبى هو مـوضـوع النقـد الأدبى. فـالحديث عنه هـو المقدمـة الطبـيعـية للحديث عن الـنقد. وسنجد بعد قليل أن هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع، بل ربما كانت هى ذات الموضوع. فتحديد معنى العمل الأدبى، وغايته، وقيمه الشعورية، والتعبيرية، والكلام عن أدواته، وطرائق أدائه، وفنونه، هى نفسها «النقد الأدبى» فى أخص ميادينه.

* * *

فما العمل الأدبى؟ إنه «التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية».

ومع أن التعريفات - وبخاصة فى الأدب - لا تفى بالدلالة على جميع خصائص المعرف، ولا تصل إلى أن تكون ما يسمى «التعريف الجامع المانع» فإننا نرجو أن يكون هذا التعريف للعمل الأدبى، أوفى ما يكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة فى فنون الأدب جميعًا.

فكلمة «تعبير» تصور لنا طبيعة العمل ونوعه، و«تجربة شعورية» تبين لنا مادته وموضوعه، و«صورة موحية» تحدد لنا شرطه وغايته.

«فالتجربة الشعورية» هى العنصر الذى يدفع إلى التعبير، ولكنها بذاتها ليست هى العمل الأدبى، لأنها مادامت مضمرة فى النفس، لم تظهر فى صورة لفظية معينة، فهى إحساس أو انفعال، لا يتحقق به وجود العمل الأدبى.

«والتعبير» - فى اللغة - يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة. ولكنه لا يصبح عملاً

أدبيًا إلا حين يتناول «تجربة شعورية» معينة. وبعضهم يميل إلى اعتبار كل تعبير جميل ـ ولو عن حقائق العلوم البحتة ـ داخلاً فى باب الأدب[1].

ولكننا نحن لا نميل إلى هذا التوسع فى مدلول «العمل الأدبى»، ونحتم أن يكون تعبيراً عن «تجربة شعورية».

على أن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هى التى تحدده، فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفًا علميًا بحتًا، ليس عملاً أدبيًا مهما تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير؛ أما التعبير عن الانفعال الوجدانى بهذه الحقيقة فهو عمل أدبى، لأنه تصوير لتجربة شعورية.

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير. بل رسم صورة لفظية موحية للانفعال الوجدانى فى نفوس الآخرين. وهذا شرط العمل الأدبى وغايته، وبه يتم وجوده ويستحق صفته.

* * *

ليست غاية العمل الأدبى إذن أن يعطينا حقائق عقلية، ولا قضايا فلسفية، ولا شيئًا من هذا القبيل؛ كما أنه ليس من غايته أن يحقق لنا أغراضًا أخرى تجعله محصوراً فى نطاقها مصبوبًا فى قوالبها. ليس الأدب مكلفًا أن يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات، ولا عن النهضات الصناعية، كما أنه ليس مكلفًا أن يتحول إلى خطب وعظية عن الفضيلة والرذيلة، ولا عن الكفاح السياسى والاجتماعى فى صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة. ذلك إلا أن يصبح أحد هذه الموضوعات «تجربة شعورية» خاصة للأديب، تنفعل بها نفسه من داخلها، فيعبر عنها تعبيراً موحيًا مؤثراً.

وليس معنى هذا أن العمل الأدبى لا غاية له. فالواقع أنه هو غاية فى ذاته، لأنه بمجرد وجوده يحقق لونًا من ألوان الحركة الشعورية. وهذه فى ذاتها غاية إنسانية وحيوية، تدفع عن طريق غير مباشر إلى تحقق آثار أخرى أكبر وأبقى.

---

(١) لاسل أبر كرومبى فى كتاب «قواعد النقد» ترجمة عوض. والشايب فى كتاب «أصول النقد الأدبى» و«لانسون» فى فصل «منهج البحث فى الأدب» ترجمة مندور.

وقد يتبادر إلى الذهن أن الأدب محظور عليه أن يقصد إلى أى غرض من أغراض الحياة العملية ، أو أن يلم بأية حقيقة عقلية فى طريقه . . وهذا وهم ، فإنما قصدنا فقط إلى بيان بواعث العمل الأدبى ، ومناط الحكم عليه . فالباعث هو الإنفعال بمؤثر ما (أى التجربة الشعورية) ومناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها إلينا نقلاً موحيًا يثير فى نفوسنا انفعالاً مستمداً من الانفعال الذى صاحبها فى نفس قائلها . أما الأغراض الاجتماعية والسياسية والخلقية وما إليها ، وأما الحقائق العقلية التى يتضمنها ، فهى شىء آخر لا يحدد مكانة العمل الأدبى . والعبرة هى بمدى الانفعال الوجدانى بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث تدخل فى صميم التجربة الشعورية وتنطوى فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية . فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية ، يصفها عالم المعمل وصفًا علميًا دقيقًا ، فتظل العملية كما يظل وصفها بعيداً عن عالم الأدب . ولكن قد يأتى شاعر ذو حس مرهف فينفعل بهذه الحقيقة العلمية انفعالاً خاصًا ، لأنه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، أو لأنه يلمح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فإذا هو تأثر تأثراً شعوريًا بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحيًا «مثيراً للانفعال فى نفوس الآخرين» فذلك عمل أدبى بلا جدال .

وصراع الطبقات فى المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحللها الرجل الاجتماعى ويذكر أسبابها ويتتبع أطوارها . . فلا يكون هذا عملاً أدبيًا . ولكن قد يأتى أديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع ، ويعيش بإحساسه فى غماره ، فيصوره تصويراً إنسانيًا ، أو ينشئ حوله قصة أو تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حيًا ، ينفعل له من يقرؤه ، ويعيش بشعوره مع أشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً أدبيًا .

فالموضوع إذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الخلقية المباشرة ليست هى الغاية . إنما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التعبير : إن كان فى فصل الأدب ، أو فصل العلوم ، أو فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا أن الأدب عدو للحقائق من أى لون كانت، إنما المهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية، وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة. ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية ـ بعد تحقق صفة العمل الأدبى فيها بالانفعال الشعورى والتعبير الموحى ـ حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتى.

على أن للأدب حقائقه الأصيلة العميقة. بل إن الأدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال، وكل ما هنالك هو تحديد معنى الحقائق!

وقد يكون الأدب المثالى والأدب الأسطورى هما أبعد ألوان الأدب عن عالم الحقائق، كما يفهم الكثيرون، لأنهما يبعدان عن «الواقع» حسبما يظهر للنظرة العجلى.

ولكن ما الواقع؟

إن كان المقصود واقع جيل فى فترة محدودة من الزمان والمكان، فهذان اللونان من الأدب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال.

أما إن كان المقصود هو واقع الإنسانية كلها فى غير حدود ولا قيود، فهما مغرقان فى الحقيقة، مغرقان فى الواقع، بل هما واقعيان أكثر من «الأدب الواقعى» الذى يصور حقائق فرد أو جيل من الزمان!

خذ مثالا لذلك: البطل المثالى أو الأسطورى. إنه حلم من أحلام الإنسانية يعيش فى ضميرها، وتتمناه بخيالها، وتحسه فى عالمها، لأنها تريده وتتمناه. فإذا لم يستطع جيل أو أجيال أن يحقق للإنسانية حلمها فى هذا البطل، الذى تتخطى به القيود والضرورات الأرضية، وترتفع به عن القصور الإنسانى والضعف البشرى، فإنها تظل تتصوره، وتحلم بوجوده فى الأساطير، وتصوره فى الآداب. فهو إذن حقيقة فى ضمير الإنسانية لا تستطيع أن تغفله من حسابها. تصوره فى هرقل وإخيل[1] وزهران ورستم[2] وعنترة وأبى

(١) بطلان إغريقيان من أبطال الأساطير.
(٢) بطلان فارسيان لهما وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة.

زيد[1]، كما تصوره فى روميو وجولييت[2] وفى المجنون وليلى[3] وفى «راما»[4] و«أيوب»[5]. . إلخ.

ونحن نهش لصورة البطل المثالى أو الأسطورى لأنه يحقق لنا رغبات إنسانية تعوقنا عنها الضرورات والقيود الأرضية، ولأننا نحس فى كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تمامها من النمو، بسبب هذه القيود والضرورات.

فالبطل هو المثال الحقيقى للإنسان كما يرتسم فى ضمير الإنسانية. أما الأفراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن إرادتها:

وحين يقع أن تكمل صفة إنسانية مثالية فى إنسان فرد، فإننا نحب هذا الفرد جداً. لماذا؟ لأنه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذى يعيش فى خيالنا، والذى يرسمه الأدب المثالى لنا. فالوفاء المطلق فى الحب مثل أدبى خيالى لا يقدر عليه مخلوق حى ولكن مجنون ليلى (على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة) أو عبدالرحمن القس، قد حقق لنا فى حياته هذا المثل. ومن هنا كان إنسانا حبيبا إلينا، لأنه حقق المثال الحقيقى فى نفوسنا للمحب. ومثله «السموءل» فهو مثال واقعى للوفاء المثالى، هذا المثال الذى يصوره الأدب فى بعض الأحيان.

وهنا تسعفنا نظرية «المُثُل» لأفلاطون حين يرى أن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها. إنما هى صور لأفكار مكنونة هى «المُثُل» وهذه المثل المكنونة هى الموجودة حقيقة، وكلما قربت الصورة من المثال كانت أقرب إلى الحقيقة!

وليس من الضرورى أن نؤمن بهذه النظرية الفلسفية، ولا أن نطبقها فى الأدب بحرفيتها، ولكنها تصور أدبى جميل، يساعدنا على فهم «الحقائق الشعورية» التى هى مادة الأدب. حيث تلتقى ألوان شتى من الحقائق التى تثير الانفعال.

* * *

(١) بطلان من أبطال الأدب العربى، لأولهما حقيقة تاريخية وروايات قصصية، ولثانيهما روايات خيالية وقد تكون له حقيقة.

(٢) بطلان روائيان من أبطال الحب فى الأدب الغربى.

(٣) بطلان من أبطال الحب العذرى فى الأدب العربى وقد يكونان حقيقة.

(٤) بطل «الرامايانا الهندية» ويمثل التسامح والوفاء المطلقين.

(٥) بطل الصبر والمأساة فى الكتاب المقدس «العهد القديم».

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجى الواقع . . لقد تبدو فى ظاهرها بعيدة عن الحقيقة، ولكنها على بعد معين تلتقى مع حقيقة أخرى أكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فابن الرومى مثلا حين يقول عن الأرض فى الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الأنثى تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيالا شاعريا يخالف الحقيقة العلمية . فالأرض مادة جامدة والأنثى حية متحركة .

ولكن الحقيقة الأعمق، أن الأرض فى الربيع بكل ما فيها من الحياة والأحياء تستعد للإخصاب فى جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والإنسان . وتتهيأ بكل ما فيها من رصيد لهذا الإخصاب وتتبرج روحها لتلقيه، وتتفتح من الأعماق .

والبحترى حين يقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما

قد يخيل للكثيرين أنه إنما أراد تشبيه الربيع بإنسان يضحك، على سبيل التشبيه لا على سبيل «الواقع» . هكذا يقول البلاغيون، لأن الواقع الظاهر يمنع أن يختال الربيع ضاحكا .

ولكن الحقيقة الأكبر من الواقع الظاهرى، أن الربيع يختال ضاحكا فى حقيقته . فما الضحك؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية؟ وماذا يصنع الربيع إلا أن يطلق طاقة حيوية فائضة فى الأرض وأبنائها الأحياء!

إنها حقيقة . ولكنها هنالك فى الأعماق!

* * *

التجارب الشعورية إذن هى مادة التعبير الأدبى . . وقد يبدو هذا واضحا فى الشعر ـ والغنائى منه بصفة خاصة ـ ولكنه فى الحقيقة متوافر فى سائر فنون الأدب .

ونضرب مثالا بالقصة والتمثيلية، فالأدب لا يملك أن يعبر عنهما تعبيرا موحيا

يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالهما وحوادثهما وجوهما، وينفعل بهما انفعالا معينا.

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسى إلى البحث عن حقيقة كل بطل من أبطال القصص والتمثيليات فى نفس الأديب الذى تصوّرهم وصوّرهم. وقد يكون فى هذا شيء من الغلو، فليس من الضرورى أن يكون لعواطف هؤلاء الأبطال جميعا شبيه فى نفس المؤلف. ولكن من الضرورى أن يكون المؤلف قادرا على تصور العواطف التى أودعها نفوس أبطاله. وأن يكون قد استحضرها فى نفسه وهو يؤلف، وانفعل بها على نحو معين.

وحتى فى كتابة «التراجم» بل فى كتابة «التاريخ العام» لا بد من هذا الانفعال، فترجمة الشخصيات ليست عملا موضوعيا كوصف تجربة علمية، فلا بد للمؤلف من إحياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملا أدبيا، وإحياء الشخصية معناه الانفعال بوجودها وبتصورها.

وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الأدب إذا كان وصفا مجردا لحوادث ميتة، ولكنه يصبح عملا أدبيا إذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية ممتزجة بالأحياء الذين اشتركوا فيها، كما لو كان يكتب قصة كائن حى لا قصة حادثة.

والمقالة هى كذلك عمل أدبى، لأنها تصور انفعال كاتبها تجاه مؤثر ما كالقصيدة، وكذلك البحوث الأدبية ـ أو ما يسمى الأدب الوصفى ـ يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية، على نحو من الأنحاء قبل أن تحسب فى سجل الآداب.

كل ما هنالك أن درجة الانفعال تختلف فى فنون الأدب المختلفة، فهى فى الشعر أعلى منها فى سائر الفنون الأدبية. وفى القصة والترجمة والمقالة تتفاوت، وقد تصل إلى درجة الشعر فى بعض المواقف. ونكتفى بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الأدب سيأتى فى حينه.

* * *

ولكن إذا كانت غاية العمل الأدبى هى مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيرا

موحيا مثيرا للانفعال فى نفوس الآخرين، فهل تراه يستحق من الإنسانية أن تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة المعدودة الأيام؟

والجواب: أن نعم! فليس بالقليل أن يضيف الفرد الفانى المحدود الآفاق إلى حياته صورا من الكون والحياة، كما تبدو فى نفس إنسان ملهم ممتاز هو الأديب.

وكل تجربة شعورية يصورها أديب تصبح ملكا لكل قارئ مستعد للانفعال بها، فإذا انفعل بها فقد أصبحت ملكه، وأضاف بها إلى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة.

ولحسن حظ الإنسانية التى لا تملك من العالم المادى المحسوس إلا حيزا ضئيلا محدودا أن فى استطاعتها أن تملك من العوالم الشعورية آمادا وأنماطا لا عداد لها. وكلما ولد أديب عظيم ولد معه كون عظيم، لأنه سيترك للإنسانية فى أدبه نموذجا من الكون لم يسبق أن رآه إنسان!

وكل لحظة يمضيها القارئ المتذوق مع أديب عظيم، هى رحلة فى عالم، تطول أو تقصر، ولكنها رحلة فى كوكب متفرد الخصائص، متميز السمات.

تعال نصاحب «طاغور» فترة من الوقت فى عالمه الراضى السمح، فإن عنده دائما ما يعطيه، ولن نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب:

«اليوم لم يختم بعد. والسوق التى على شاطئ النهر لا تزال.

«لقد خفت أن يكون يومى قد تبدد، وآخر دراهمى قد ضاع.

«ولكن. لا. لا يا أخى. إنى مازلت أملك شيئا لأن حظى لم يسلبنى كل شىء.

* * *

«الآن انتهى البيع والشراء

«لقد جمعت حصيلتى من الطرفين

«والآن حان وقت عودتى إلى البيت

«ولكن، أيها الحارس، أفتطلب ضريبتك؟

«لا تخف يا أخي . لأني مازلت أملك شيئا . لأن حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

«إن سكون الريح ينذر بالعاصفة

«وإن السحب المتجهمة في الغرب لا تبشر بخير

«والماء ساكن ينتظر الريح

«أما أنا فأهرول لأعبر النهر قبل أن يدركني الليل

«ولكن ، يا صاحب المعبر ، أفتريد أن تطلب أجرك؟

«أجل ، يا أخي ، إني مازلت أملك شيئا . لأن حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

«وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشحاذ

«وا أسفاه! أنه يحدق في وجهي ، وفي عينيه رجاء وحياء!

«إنني ، في ظنه ، غني بما ربحت في يومي

«أجل ، يا أخي ، إني مازلت أملك شيئا ، لأن حظي لم يسلبني كل شيء .

* * *

«لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الحباحب بين أوراق الشجر

«من عساك تكون يا من تتبعني في خطوات متلصصة صامتة؟

«آه ، لقد عرفت ، أنك تريد أن تسرق مني كل أرباحي

«لن أخيب ظنك!

«لأني مازلت أملك شيئا ، لأن حظي لم يسلبني كل شيء!

* * *

«وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدين فارغتين

«وأنت لدى الباب تنتظرين فى يقظة وصمت، وفى عينيك الرغبة

«وكعصفورة وجلة طرت إلى صدرى، يدفعك حب تواق

«آه يا إلهى. إن شيئا كثيرا مايزال باقيا معى، لأن حظى لم يخدعنى، ويسلبنى كل شىء»[1].

* * *

أترى أنها رحلة إلى السوق، أم أنها رحلة فى حياة؟ وأى رضاء وأى اطمئنان وأية ثقة تلك التى تستشعرها فى هذه الرحلة مع «طاغور»؟ . . الحياة تعطى والحياة تأخذ. ولكن هناك فى النهاية ثروة لا تنفد. ثروة القلب والشعور. وتلك السماحة الراضية حتى مع السارق المتلصص الذى يريد أن يسرق أرباح اليوم كله. «لن أخيب ظنك»! وذلك الحب العميق الشفيف الرفاف: «وأنت لدى الباب تنتظرين فى يقظة وصمت وفى عينيك الرغبة. وكعصفورة وجلة طرت إلى صدرى يدفعك حب تواق» وقد سرقت حصيلة اليوم كله لئلا يخيب ظن السارق! ولكن «إن شيئا كثيرا ما يزال باقيا معى» إنه هنا فى ذلك القلب الكبير.

إن لحظات مع هذا «الإنسان» فى هذا العالم الراضى كالفردوس، الناعم كالأحلام، لهى عمر جديد، وكون جديد.

* * *

من هذا الرضا السمح الواهب المستبشر الوديع، تعال نخط إلى عالم آخر، عالم حائر يائس، يحس أنه معجل عن الحياة والوجود، إلى الموت والفناء، ولا تتراءى له شعاعة من نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء، فينغمس فى غيبوبة التراب يستجيب لها لينسى حيرته فى الظلام، بعد ما أعياه دق أبواب الغيب، وتلمس بصيص من ضياء. إنه عالم الخيام:

سمعتُ صوتا هاتفًا فى السحر نادى من الحان: غفاة البشر

هبوا املئوا كأس الطلى قبل أن تفعم كأس العمر كف القدر

---

(١) ترجمة لطفى شلش فى مجموعة سماها «رعاة الحب» واسمها الذى وضعه طاغور «البستانى».

أحس فى نفسى دبيب الفناء ولم أصب فى العيش إلا الشقاء
يا حسرتاه إن حان حينى ولم يتح لفكرى حل لغز القضاء

* * *

أفق وصب الخمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حجبها
ورو أوصالى بها قبلما يصاغ دن الخمر من تربها

* * *

تروح أيامى ولا تغتدى كما تهب الريح فى الفدفد
وما طويت النفس هما على يومين: أمس المنقضى والغد

* * *

غد بظهر الغيب واليوم لى وكم يخيب الظن فى المقبل
ولست بالغافل حتى أرى جمال دنياى ولا أجتلى

* * *

سمعت فى حلمى صوتا أصاب ما فتق النوم كمام الشباب
أفق فإن النوم صنو الردى واشرب فمثواك فراش التراب
سأنتحى الموت حثيث الورود وينمحى اسمى من سجل الوجود
هات اسقينها يا منى خاطرى فغاية الأيام طول الهجود[1]

* * *

هذه رحلة أخرى فى عالم آخر: رحلة مضنية ولا شك، ولكنها لذيذة، لذة الألم، ذلك الزاد الإلهى الذى تقتاته الأرواح. وكم خالجنا فيها من مشاعر: مشاعر الأسى والكآبة والعطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذى يفنى نفسه فى طلب النور.

* * *

(١) ترجمة رامى.

والآن فإلى عالم ثالث، عالم يائس من الخير فى الدنيا، ساحر بخداع العواطف والمشاعر، يتصور النظم الكونية تطارد بعنف أبناء الغناء الضعاف، ولكنه ساكن لا يبدى الجزع ولا يثور . . إنه توماس هاردى:

« ـ آه أخالك تحفر عند قبرى يا حبيبى، نغرس على حوافيه أشجار السذاب.

« ـ كلا! حبيبك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجمل كرائم الثراء! وهو يقول فى نفسه: ماذا عليها من ضير أن أنقض لها عهدى فى الحياة؟!

« ـ إذن من ذلك الذى يحفر فى ناحية القبر؟ أقاربى الأعزاء؟

« ـ لا بنية! أنهم يجلسون هنالك ويقولون: ماذا يجدى؟ أى نفع لهذه الأشجار والأزهار، إن روحها لن يفلت من براثن القضاء خلال ذلك التراب المركوم!

« ـ ولكنى أسمع حافراً يحفر هناك فمن ذا عسى أن يكون! أهو عدوتى اللئيمة الرعناء؟

« ـ لا . إنها حين علمت أنك عبرت الباب الذى لا مفر عنه، ضنت عليك بالعداوة، ولم تجدك أهلا للكره والبغضاء، فما تبالى اليوم فى أى مرقد ترقدين!

« ـ إذن من يكون ذلك الحافر على قبرى؟ فقد أعيانى الظن، وأقررت بالإعياء!

« ـ أوه . إنه أنا يا سيدتى الودود! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألا يزعجك ذهابى ومآبى فى هذا الجوار!

« ـ آه نعم! أنت الذى تحفر على قبرى . عجبا كيف غفلت عنك، ونسيت أن قلبا واحدا وفيا قد تركته بين تلك القلوب الخواء! وأى عاطفة لعمرك فى قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء فى فؤاد الكلب الأمين؟

« ـ سيدتى إننى أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود إليها ساعة الجوع فى هذه الطريق، فلا تعتبى علىّ إزعاجك، فقد نسيت أنك فى ذلك المكان تنامين نومك الأخير!!!»[١].

---

(١) ترجمة العقاد.

إنه عالم قانط يائس. لا بصيص فيه من أمل أو عزاء. حتى العواطف والمشاعر التى قد تعزى عن كثير من قسوة الحياة، لا يراها إلا عبثا وسخرية. لا حقيقة لها ولا وجود. ولكنه عالم. عالم كبير فريد.

* * *

وقد اضطررت أن أجعل أمثلتى هنا من الشعر. لأن الاقتباس من الشعر ممكن، لا لأنه وحده الدليل على أن الأدب يفتح للإنسانية عوالم جديدة من الشعور. ففى القصة والتمثيلية والأقصوصة وتراجم الشخصيات.. إلخ تجد هذه العوالم. ولكنها تفقد قيمتها بالتلخيص والاختصار.

وما دمنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء - مرة أخرى - وننفعل بها كما انفعل أصحابها، فإن هذا رصيد يضاف إلى أعمارنا، وزاد يضاف إلى أزوادنا فى الرحلة القصيرة المحدودة على هذا الكوكب الأرضى الصغير!

القيم الشعوريّة والقيم التعبيريّة
فى العمل الأدبى

العمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهى وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين فى الوجود بالقياس الشعورى ، ولكنهما بالقياس الأدبى متحدتان فى ظرف الوجود!

ذلك أن التجربة الشعورية فى العالم الشعورى مرحلة تسبق فى نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها فى صورة لفظية . أما فى العالم الأدبى فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها فى هذه الصورة اللفظية . وأنها لتبقى مضمرة فى النفس ، ملكا خاصا لصاحبها ، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجى إلا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظى الذى وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت فى تعبير لفظى آخر . وفى هذه الحالة لا تكون هى بعينها كما صورها التعبير الأول ـ على الأقل بالقياس إلى القراء ـ فما يستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف ، أن يرسما صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية فى تقسيم العمل الأدبى إلى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها فى العمل الأدبى ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم

كأنها منفصلة ، كيما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبى ، تقربنا من الصواب والدقة فى إصدار أحكام أدبية معللة!

وهذا العمل لن يكون مأمونا إلا إذا ظللنا على الدوام ، وفى كل خطوة ، نتذكر أن العمل الأدبى وحدة ، وأنه لا سبيل لنا إلى تقدير القيم الشعورية إلا من خلال القيم التعبيرية .

ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم فى الحديث ، لأنها وسيلتنا إلى القيم الشعورية . ولكن لأن القيمة الشعورية هى المقصودة أولا وأخيرا ، وهى التى أسلفنا أنها تستحق من الإنسانية تمضية فترات فى تمليها من عمرها المحدود على هذه الأرض ، لأنها تضيف زادا جديدا إلى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لا نرى بأسا فى البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوما أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها فى النص التعبيرى الذى وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

القيم الشعورية:

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان على ظهر الأرض تتماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تتماثل مشاعرهما . كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم - تتشابه ، ولكنها لا تتماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير فى جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهى إلى انحراف كبير فى النهاية .

وهذه النظرية تبدى لنا الكون أوسع كثيرا من حدوده المادية . فهذه الأعداد التى لا حصر لها من الأناسى من فجر الحياة إلى مغربها ، أكبر كثيرا مما تدل عليه أرقامها ، لأن كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الأنحاء ، فغدا للكون نسخ متغايرة بعداد هؤلاء الأفراد!

وتصور الناس على هذا النحو يوحى لنا بعظمة الحياة ، أكثر مما يوحيه إلينا أى تصور آخر . ولكن ما الذى يعنينا من هذا كله فى النقد الأدبى؟

إنه يعنينا لأن الأديب فرد ممتاز. فإذا نحن تطلعنا لأن نرى نسخ الكون العادية فى شعور الأفراد العاديين، فكم يشوقنا أن نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة فى نفوس الأدباء وأن نقضى لحظات ونقوم برحلات فى هذه الأكوان العجيبة، ونرى فيها من المشاهد قدر ما نقضى من اللحظات والرحلات. .

وفى الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة فى عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردى. وقد لحظنا التنوع والتفرد فى كل عالم، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية فى كل كون من هذه الأكوان العظيمة.

هذا الطابع هو السمة الأولى للتجارب الشعورية فى العمل الأدبى ومنه تستمد قسطا من قيمتها فى ميزان النقد.

فليس المطلوب من الأديب أن يقول كلاما كيفما اتفق، ولكن المطلوب أن يكون له ميسم ذاتى، وطابع شخصى، يدمغ به كل عمل يخرج من بين يديه، فيلمسه القارئ فى كل أعماله، لا فى طريقة تعبيره، ولكن أولا فى طريقة شعوره.

وهذا الطابع لا يبدو فقط فى الأدب الذى يعبر تعبيرا مباشرا عن الانفعال الشخصى كالشعر الغنائى مثلا، بل يبدو فى كل ما مست يد الأديب من قصة أو رواية أو ترجمة حياة أو مقالة أو بحث أدبى، لأن الطابع الشخصى لا يفارق صاحبه فى لحظة من اللحظات، وكل أدب هو أدب ذاتى فى الحقيقة من هذه الناحية.

وليس هذا الطابع أسلوب تعبير لفظى فحسب، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور. نعم إن طريقة تناول الموضوع، وطريقة التعبير اللفظى جزء من هذا الطابع، ولكنهما جزء تابع لطريقة الشعور، ولتصور الأديب للكون والحياة، أو لإحساسه فى فترة من الفترات بالكون والحياة.

وفى الأمثلة التى اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردى، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هى التى تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة، ولكنها قبل هذا طريقة الإحساس بالحياة، والجو الشعورى الذى نتنسم روائحه فى رحلتنا هناك.

* * *

فنحن مع طاغور فى عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون، وفى

كون تمسك أطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيعة عميقة سارية كأنغام الموسيقى فى اللحن الكبير.

ونحن مع الخيام فى عالم حائر ملهوف معجل يخبط فى الظلام، فلا تهديه شعاعة من نور، ولا بصيص من ضياء. وقد أسدلت دونه الحجب، وأغلقت فى وجهه الأبواب.

ونحن مع توماس هاردى فى عالم يائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء. عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر، فتحطم آمالهم، وتعبث بمطامحهم، وتسخر بمقدساتهم، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر. هو كذلك فى قطعته التى اقتبسناها وفى كثير من شعره، وفى قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء. واقرأ له «تس» و«جود المغمور» واقرأ له مجموعة أقاصيص «سخريات الحياة الصغيرة» وسواها تجد فيها جميعا ذلك العالم اليائس القانط بلا رجاء ولا عزاء.

كذلك نجد أنفسنا فى عوالم خاصة حينما نكون مع المتنبى وابن الرومى والمعرى. وهى عوالم قد لا تبلغ فى العمق والشمول حدود تلك العوالم. ولكنها على كل حال عوالم كاملة، مميزة السمات، واضحة المعالم، معروفة الخصائص.

فنحن مع المتنبى فى عالم كله صراع وكفاح، لا رحمة فيه ولا بر. ولا تحرج فيه ولا إبقاء. وهو مع هذا صراع لذيذ محبب، حتى لكأن المواقع فيه أعراس ومهرجانات!

ومن عرف الأيام معرفتى بها ... وبالناس روى رمحه غير راحم

فليس بمرحوم إذا ظفروا به ... ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم

* * *

ولا تحسبن المجد زقًا وقينة ... فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

وتضريب أعناق الملوك وأن ترى ... لك الهبوات السود والعسكر المجر

وتركك فى الدنيا دويا كأنما ... تداول سمعَ المرء أنمُله العشر

* * *

نشرتهم فوق الأحيدب نثرة ... كما نثرت فوق العروس الدراهم!

* * *

ونحن مع ابن الرومى فى عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح، تتصل بها لذائذ النفس والمشاعر. ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان، ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائذ الجوارح والبطون سواء!

أجنت لك الوجدَ أغصان وكثبان ... فيهن نوعان تفاح ورمان
وفوق ذينك أعتاب مهدلة ... سود لهن من الظلماء ألوان
وتحت هاتيك عناب تلوح به ... أطرافهن قلوب القوم قنوان
غصون بان عليها الدهر فاكهة ... وما الفواكه مما يحمل البان
ونرجس بات سارى الطل يضربه ... وأقحوان منير النور ريان
ألِّفن من كل شىء طيب حسن ... فهن فاكهة شتى وريحان

* * *

برياض تخايل الأرض فيها ... خيلاء الفتاة فى الإبراد
منظر معجب تحية أنف ... ريحها ريح طيب الأولاد

* * *

لولا فواكه أيلول إذا اجتمعت ... من كل نوع ورق الجو، والماء
إذن لما حفلت نفسى متى اشتملت ... علىّ هائلة الجالين غبراء

* * *

فالنساء فى الأبيات الأولى: أغصان وكثبان، جناهن تفاح ورمان وأعناب وعناب ونرجس وأقحوان: والرياض فى الأبيات الثانية: فتيات يتخايلن فى أبراد، وريحها ريح طيب الأولاد، والفواكه فى الأبيات الثالثة مع رقة الجو والماء هى الحياة. ولولاها لما بالى الموت ولا أحب الحياة!

وهكذا تختلط اللذائذ فى حسه ونفسه، وتتوحد الطبيعة الجميلة واللذائذ الشهية، ويتعمق هذه وتلك على السواء. وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح والأعماق من لذائذ الطبيعة ولذائذ الحياة!

* * *

ونحن مع المعرى فى عالم مشئوم، كله ظلم وخداع وشر ونفاق ويأس وظلام. وتخدعنا الحياة فنعيش فى هذا العالم الذى لا خير فيه ولا صلاح له، ولا رجاء فى ماضيه ولا مستقبله.

ظلم الحمامة فى الدنيا وإن حسبت   فى الصالحات كظلم الصقر والبازى

* * *

يغادر غابه الضرغام كيما   ينازع ظبى رمل فى كناس!
سجايا كلها غدر وخبث   توارثها أناس عن أناس!

* * *

شقينا بدنيانا على طول ودها   فدونك مارسها حياتك واشقها
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنا   شهيد بأن القلب يضمر عشقها!

* * *

تنازع فى الدنيا سواك وما له   ولا لك شىء فى الحقيقة فيها
ولم تحظ فى ذاك النزاع بطائل   فمتفقوها مثل مختلفيها!

* * *

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته. ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة وضيقا وارتفاعا وانخفاضا، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه ومميزاته.

كل ما هنالك أن شعراء العربية فى الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية فى قوالب فكرية، ويصوغونها لنا قواعد فى أبيات قليلة، أما طاغور والخيام وتوماس هاردى، فقد صوروا لنا عوالمهم فى مشاعر ومشاهد جزئية، تنتهى من خلالها إلى عوالم شعورية حية وذلك يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسيأتى تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية فى العمل الأدبى).

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال.

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل. وهو لا يقتصر على النظرة الشعورية إلى الكون والحياة، بل يتعداها إلى طريقة تناول الموضوع، أى الأسلوب، وإلى التعبير نفسه واختيار الألفاظ فيه. ولكننا هنا لا نتوسع فى هذه الخصائص التعبيرية لأن لها مكانها الخاص.

وحقيقة أن لكل فرد إنسانى طابعه الخاص كما أسلفنا. ولكن التقليد قد يفضى على هذا التفرد، أو قد يكون الامتياز ضئيلا فينبهم فى غمار الطبائع والسمات العامة. وهذا يفقد العمل الأدبى أخص قيمه الشعورية.

ولا تعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين. فهناك قدر مشترك من المشاعر الإنسانية العميقة. كما أن هناك استعدادا فى الكثيرين لأن يسموا على طبيعتهم، ويتطلعوا إلى ما فوق رءوسهم. ومن خصائص الأدب الحى أن يمنحنا القدرة على الانفعال به، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة، لأنه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة فى حياتنا كذلك؛ ويصلنا بنبع الحياة السارى وراء اللحظات المفردة والأحداث المحدودة. ويضيف إلى أعمارنا وإلى أرصدتنا الخاصة من الحياة آمادا وآفاقا أكبر وأوسع من حياة الأفراد فى جيل من الزمان.

* * *

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا إلى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبى، فالأديب الكبير رائد من رواد البشرية، يسبق خطاها، ولكنه ينير لها الطريق، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق! وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم يمنحوا

«حق الاتصال» ! كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها فى صميمها مجردة عن الملابسات الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل ، وكما تدفقت غير متقطعة فى مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيق . وقيمة الأديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الأدباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت فى هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور فى القمة العليا ، لأنه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الأم الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائما عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلى بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جدا من الشعراء .

فالكثيرون - حتى من العباقرة - يستطيعون أن ينقلوا إلينا شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قويا دافقا يسرى فى شعورنا ، وأن ينقلونا إلى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأنما نعيشها . وقد يصلوننا فى بعض اللحظات بالأزل والأبد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هى وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء فى الأدب العربى عامة فى القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة فى عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هى جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففى كل لحظة شعورية إحساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . وأن كل لحظة فى عالم الآخرين هى لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها فى معزل عن بقية اللحظات ، وكأنما هى رحلة مثبتة فى ناحية من

الكون لا تتعداها . وقد نستطيع أن نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعا . أما طاغور وأمثاله النادرون فإنهم يطلعوننا على الكون كله فى كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور فى إحدى مقطوعاته :

«إن الطائر الأصفر يغنى على الفنن فيرقص قلبى فرحا[1] .

«نسكن معا قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معا .

«يجيء حملاها المدللان ليرعيا فى ظل أشجار حديقتى .

«وإذا ما ضلا طريقهما فى حقل شعيرى أحملهما بين ذراعى .

«اسم قريتنا «خانجانا» ويسمون نهرنا «أنجانا» واسمى يعرفه الجميع .

«أما اسمها هى فهو «رانجانا» .

* * *

«ويفصلنا حقل واحد .

«فالنحل الذى يتجمع فى حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق فى حديقتهم .

وأزهارهم التى تتساقط فى النهر يدفعها التيار إلى حيث نستحم .

«وسلال أزهار «الكسم» الجافة تجلب من حقولهم إلى سوقنا .

«اسم قريتنا «خانجانا» ويسمون نهرنا «أنجانا» واسمى يعرفه الجميع .

«أما اسمها هى فهو «رانجانا» .

* * *

«إن الطريق الذى يؤدى إلى منزلها يعبق فى أيام الربيع برائحة أزهار «المانجو» .

«عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحا للجمع يزهر القنب فى حقولنا .

---

(١) ترجمة لطفى شلش فى مجموعة (رعاة الحب) .

«والنجوم التى تبتسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلألئة .

«والأمطار التى تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات «الكادام» .

«اسم قريتنا «خانجانا» ويسمون نهرنا «أنجانا» واسمى يعرفه الجميع .

«أما اسمها هى فهو «رانجانا» .

* * *

وهى قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر فى لحظة محدودة من الزمان، ولكن أين نحن؟ إننا مع الطبيعة كلها: طائرها الأصفر يغنى على الفنن، وحملاها الوديعان المدللان، والظل والنهر والنحل والرحيق، وأزهار الكسم وغابات الكادام، والكوخ والقرية . .

وليس المهم جمع هذه المشاهد. إنما المهم هو انسيابه هو من هذه المشاهد، واختلاط مشاعره بمشاعر النهر والقرية، وحبيبته وحمليها المدللين، والطائر الأصفر الجميل. ثم هذا الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحبيبته وبالطبيعة كلها فى لحظة، وهذه الصلات الكبرى المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله فى لحظة، وإنه ليصلنا بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة ولا قيود ولا مراسيم، حيث يقوم له جميع أبنائها بمهمة الرسول الأمين بين المتحابين، وحيث يتسق الجميع فى لحن واحد جميل.

اسم قريتنا «خانجانا» ويسمون نهرنا «أنجانا» واسمى يعرفه الجميع، أما اسمها هى فهو «رانجانا» . . حتى الأسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديعة المديدة! وكأنما هم جميعا نغمات متناسقة فى لحن عذب منساب!

ويقول فى مقطوعة أخرى:

«انتشرت فوق حقول الأرز الخضر والصفر سحب الخريف يطاردها شعاع الشمس النفاذ.

«لقد نسيت النحل أن ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعى منها تطن، والأوز فى جزر النهر يعوم فى فرح لغير غاية.

«لا تدع أحدا يذهب إلى منزله هذا الصباح يا صاحبى .

«لا تدع أحدا يذهب إلى عمله .

«دعونا نقتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، وننهب الفضاء عدواً .

«إن الضحكات لتسبح فى الخلاء كزبد النهر فى وقت الفيضان .

«أيها الرفاق دعونا ننفق هذا الصباح فى الأغانى الساذجة»! .

فهنا نجدنا كذلك أطفالاً مع سائر أطفال الطبيعة فى ذلك العرس الساذج الطليق الذى أتاحته الأم الرءوم ، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الأعماق . . الفرح . . ذلك الفرح الطليق الذى يفيض فى النفس عفواً حين تنطلق من القيود ، فتسبح الضحكات فى الخلاء كزبد النهر فى وقت الفيضان . «فلا تدع أحداً يذهب إلى عمله ، ولا تدع أحداً يذهب إلى منزله» فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ، وإنما هو للمرح والفرح فى عرس الحياة .

وليس من الضرورى أن يصلنا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد الطبيعة . فطاغور فى مقطوعته التى مرت فى الفصل السابق لا يعرض مشاهد الطبيعة كما يعرضها هنا ، وإن وردت فى مواضع لا تلون جوا لمقطوعة! ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية التى يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والعطاء ، وعودته من السوق رابحًا ، وترحيبه بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه ما معه للص حتى «لا يخيب ظنه» : ووصوله للمنزل بيديه فارغتين ، واستقبالها له لدى الباب «كعصفورة وجلة» وشعوره بأنه لا يزال معه ما يعطيه . . .

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة إلى شعور شامل غير محدود . إن هناك رصيداً مذخوراً . وإنه لا خسارة فيما وهب ، فإنما أخذ من سوق الحياة ، وأدى لأبناء الحياة ، و«إن شيئًا كثيراً لا يزال باقيًا معه» بعد ما ذهب وبعد ما سلب . فهناك شعور منساب وراء اللحظات الجزئية ، وهناك إحساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئًا عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود

بالتجارب الجزئية، فى مسارب خفية، إلى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود. وألهم شعورنا هذه الحقيقة الكبرى دون أن يشغل أذهاننا بإدراكها، وأفعم نفوسنا بالرضى والسماحة والثراء والاكتفاء.

وكذلك يصنع فى مقطوعته التالية:

«لماذا انطفأ المصباح؟

«لقد سترته بعباءتى لأحميه من الريح. لهذا انطفأ المصباح!

«لماذا ذبلت الزهرة؟

«لقد ضممتها إلى صدرى فى لهفة المحب، لهذا ذبلت الزهرة!

«لماذا جف الجدول؟

«لقد بنيت خزانًا عبر الجدول لأستفيد منه وحدى، لهذا جف الجدول:

«لماذا انقد وتر الناى؟

«لقد حاولت أن أوقع عليه لحنًا فوق احتماله. لهذا انقد وتر الناى!».

وهى مشاهدات جزئية صغيرة. ولكن ما الشعور العام الذى يغمرنا حين ننتهى من استعراضها؟ إنه الشعور بالسماحة المطلقة من الكل إلى الكل، والشعور بالرفق واليسر فى تناول الحياة، والشعور باستصغار الملك والاحتجاز والاحتجان!

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضًا فاتصلت بشعورنا، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة إلى الفضاء الشاسع وراء المحدود.

وليس حتما أن تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور «طاغور» فرحًا بالحياة وأنسًا. وسماحة مع الحياة واندماجًا. فذلك نمط خاص. وللاتصال الأكبر بالكون أنماط شتى، والمسالك إليه كثيرة.

فها هو ذا الجامعة بن داود فى «العهد القديم» ينظر إلى الكون فلا يرى إلا التكرار المسئم الميئس، وإلا العبث والباطل فى كل ما كان وكل ما يكون. ولكنه يكشف

لشعورنا عن الكون كله فى شعوره. ونخالفه أو نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون فى شعوره، كما يتراءى له من خلال الجزئيات التى تقع تحت حسه:

«باطل الأباطيل. الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذى يتعبه تحت الشمس؟ دور يمضى ودور يجيء. والأرض قائمة إلى الأبد. الشمس تشرق والشمس تغرب، وتسرع إلى موضعها حيث تشرق. الريح تذهب إلى الجنوب، وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة دورانا، وإلى مداراتها ترجع. كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذى جرت منه الأنهار، إلى هناك تذهب راجعة. كل الكلام يقصر، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل. العين لا تشبع من النظر، والأذن لا تمتلئ من السمع. ما كان فهو ما يكون، والذى صنع فهو الذى يصنع. فليس تحت الشمس جديد. إن وجد شيء يقال له: انظر. هذا جديد. فهو منذ زمان كان فى الدهور التى كانت قبلنا. ليس ذكر للأولين. والآخرون أيضًا الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم..».

وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو. مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها. باطل الأباطيل. الكل باطل. وقبض الريح. ويطلعنا على كونه الخاص يغشاه السأم والملال، واليأس من الماضى والحاضر والمستقبل. ولكنه كون كبير يستحق التأمل والريادة على كل حال!

والخيام يقفنا فى رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة ميئسة على صورة أخرى، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الأزل وصائرة إلى ظلام الأبد، ولا شعاع هناك أو هنا يهديها الطريق. ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتملاها الذهن، بل شعوراً يغمر النفس ويغشى الوجدان!

وتوماس هاردى يقفنا فى عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء، تسخر فيه الأقدار بالناس[1]، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات.

---

(١) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردى فى طبيعة شعورهم بالكون والحياة. فتأثره بالتصور الإسلامى الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور يقيه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط، ولكنه يعرض هذه النماذج لوجودها فى عالم الأدب فعلا، والتصور الإسلامى للكون والحياة جدير بأن ينشئ أدبًا عظيمًا أوسع رقعة وأبعد آمادًا وأرفع آفاقًا.

ونستطيع أن نعرض أنماط أخرى. ولكننا لا نجد حاجة بعد الذى عرضنا. فالمهم أن يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة، إلى المحيط الشامل الكبير، لا عن طريق الفكر الذى يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض شعرائنا اليوم أن يصنع، ولكن عن طريق الشعور الذى يقودنا فى مسارب خفية إلى الكل الشامل من وراء الجزئيات.

فإذا لم يستطع الشاعر إلا أن يمنحنا سبحات قليلة فى الكون، أو لحظات قوية عميقة مليئة فى نفسه وشعوره، فلن يحرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً. ولكنه ليس شاعراً كبيراً بهذا القياس. وعندنا من شعراء العربية المتنبى والمعرى وابن الرومى من هذا الطراز.

* * *

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها. ولكن لا بأس من إفراد كلمة قصيرة لها.. تلك هى سمة الصدق. ولن يكون للشاعر طابع خاص، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير، إلا إذا كان صادقًا.. ولكن أى صدق: لسنا نعنى الصدق الواقعى فذلك مبحث يهم الأخلاق، إنما نعنى صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أى الصدق الفنى.

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الأديب، ولكننا لا نعدم وسيلة الإدراك الصدق الفنى فى عمله من خلال تعبيره.

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقى فى قصر أنس الوجود:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ... ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين فى الماء بضا ... سابحات به وأبدين بضا

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والإيقاع، ولكنهما مجتمعين يكشفان عن اضطراب فى الشعور أو تزوير فى هذا الشعور، ذلك أننا حين نستعرض البيت الأول:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ... ممسكا بعضها من الذعر بعضا

نجد أنفسنا أمام مشهد غرق، والغرقى مذعورون، يمسك بعضهم من الذعر

بعضا. فالشاعر إذن يرسم لنا مشهداً مثيراً لانفعال الحزن والأسى. مشهداً يظلله الفناء المتوقع بين لحظة وأخرى. ونشعر أن هذا هو الانفعال الذى خالج نفسه وهو يعانى هذه التجربة الشعورية.

ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزايله فيقول:

كعذارى أخفين فى الماء بضا ... سابحات به وأبدين بضا

فأى شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى، ينزلن الماء سابحات، يخفين فى الماء بضا ويبدين بضا؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الأول، يصور انفعالا شعوريًا يغاير الانفعال الأول، فأى الانفعالين إذن هو الذى خالج نفس الشاعر؟ أقرب تفسير أنه لا هذا الانفعال ولا ذاك. إنما هى صورة لفظية لا رصيد لها من الشعور. فالتجربة الشعورية هنا مزورة، كما تبدو من خلال هذا التعبير.

وحين يقول ابن المعتز فى وصف الهلال.

انظر إليه كزورق من فضة ... قد أثقلته حمولة من عنبر

يفقد صدق الاتصال بالكون، لأنه لا يتجاوز رؤية البصر، ولا يلمح وراءها أية رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة. إنما هو شكل جامد لا إيحاء له، ولا ظل فى الحس ولا فى الشعور.

* * *

الخصوصية فى الشعور، ومدى العمق والشمول فى الاتصال بالكون والحياة، وصحة الشعور وصدق الاتصال، هى أخص القيم الشعورية فى العمل الأدبى. ولكن التقويم الكامل لا يكون إلا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك، وهى التى تتبدى من خلالها تلك القيم الشعورية. وذلك ما سنعرض له فى الصفحات التالية.

القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعورية فى العمل الأدبى إلا حين تأخذ صورتها اللفظية، لأن الوصول إليها قبل ظهورها فى هذه الصورة محال، ولأن الحكم عليها

لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها، وبيان ما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر. ومن هنا قيمة التعبير في العمل الأدبي.

إن الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها أو تزيد لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية أو المعنى المجرد. أما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الألفاظ أو نظامها، أو في تنسيق العبارات وترتيبها، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه.. يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين، ويؤثر تبعًا لذلك في طبيعة الأثر الذي تتركه في مشاعرهم، وفي نوعه ودرجته كذلك.

ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات.

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي، ولا تكمل دلالة كل منها إلا باجتماعها وتناسقها؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك أن نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة، وذلك تيسيرًا لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الأدبي، على أن يكون مفهومًا أن كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الأدبي، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير. ويحسن كذلك أن ننبه إلى أن الصور والظلال والإيقاع ليست قيما تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملاها، ولكننا نسميها قيمًا تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول إن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها.

ونبدأ بالألفاظ:

كيف تدل الألفاظ.. أولاً على معانيها الذهنية، وثانيًا على الصور والظلال المصاحبة؟

لا بد لنا من رحلة سحيقة فى مجاهل التاريخ الإنسانى، لنقف أمام الإنسان البدائى الذى لا يملك من اللغة إلا رصيداً محدوداً، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها إلى شىء أو حالة أو حركة. ويحملها رصيداً كبيراً لا تحتمله إلا عبارات كاملة!

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه، فيستجيب لها استجابة معينة: هذه أفعى تلدغه فيجد للدغتها ألمًا فظيعًا هائلا. إنه يتلوى من الألم. ويصرخ صرخات مبهمة، وتتقلص عضلات وجهه، وتتغير قسماته وملامحه؛ فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة أو ألفاظ مفردة متقطعة يصور بها هذه التجربة الحسية التى هزت كيانه كله. وغيره يراه ولكنه لا يجد العبارات الكاملة التى يصف بها ما شاهده من حركاته وما سمعه من أصواته. ولكنه ولا شك ـ وبعد التكرار ـ يدرك ما يعانيه. يدركه من تلويه وصرخاته وقسماته، وقد يستطيع أن ينقل ما أدركه إلى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة، وذلك بإعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض الألفاظ التى سمعها منه أو برمز من عنده جديد.

وهذا هو يكاد الظمأ يقتله، ثم يقع فجأة على الجدول الروى، فيعب منه حتى يروى، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد، فتنبسط أساريره، ويبتهج ويطمئن. فإذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الأسارير حتى قبل أن يشرب، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التى أحسها بعد الرى فى المرة الأولى. وقد يريد أن يدل الآخرين على النبع، فيشير إليه من بعيد، وقد يعبر عنه بلفظ مصحوب بحركاته وقسماته الدالة على طريقة الارتواء، وعلى الراحة التى تعقب هذا الارتواء، فيفهم عنه الآخرون ما يريد.. وهكذا من عشرات التجارب ومئاتها وآلافها.

كم يا ترى من العهود والعصور قد مر وانقضى، قبل أن يهتدى هذا المخلوق إلى أن يصوغ من الرموز القصيرة المبهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعانى؟ بل كم مر من العهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة تلك الرموز المفردة أو لا؟

لا يدرى إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور.

والمهم أن نحدس الآن شيئًا عن طريقة الدلالة بهذه الألفاظ .

أغلب الظن أن شيئًا ما في جرس الألفاظ الأولى ، ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها ، كان له صلة ما بالمشاهد أو بالحالات التي أطلقت لتدل عليها . وقد لا نهتدي نحن اليوم إلى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم ، لأن عوامل أخرى تدخلت في الموضوع ، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الأولى . فكثير جداً من الألفاظ قد اتخذ على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافها إلى أن تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية إلى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة إلى دلالات أخرى معنوية متداخلة . ولكن هذا كله لا ينفي المبدأ الأول ، وهو أن جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظة .

وشيء آخر كذلك أخذ يضاف فيما بعد إلى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها ، ذلك هو صورة المشهد أو الحادث الذي صاحب إطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل إلى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ، ورن جرسه في السمع .

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الإنسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد أو التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجارب إلى أنواع ، ويطلق على كل منها لفظًا معينًا يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي .

ولكن ترى يستطيع الذهن - حتى إلى هذه اللحظة - أن يجرد هذا المعنى من ملابساته - أي من مفرداته - أو «ما صدقاته» بلغة المنطق؟ حينما يذكر لفظة «جبل» تراه لا يقفز إلى خياله صورة أو أكثر لجبل معين شاهده أو وصف له فتخيله ، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي أدركها هناك - أي نوع من الإدراك - وصور الأحاسيس التي اختلجت بها نفسه ، وصور الملابسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الأحاسيس؟

من منا يستطيع أن يجرد اللفظ - أي لفظ - من هذه الملابسات والمشاعر التي

صاحبته فى نفسه الخاصة؟ وكذلك هو لا يستطيع أن يجرده من كثير جداً من هذه الملابسات والمشاعر التى صاحبته على مدى الأجيال الطويلة فى نفوس الآخرين، وفى رواسب النفس البشرية على العموم.

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة فى شعوره، أما ذكريات البشرية التى استخدمت هذا اللفظ فى مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مبهمة، وقد لا يحسها الفرد أصلا. ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وامحت، مادام هذا اللفظ يستخدم ويعيش.

ومن هنا نرى المسافة الكبيرة بين المدلول الذهنى المجرد للفظ، والمدلول الشعورى الذى يشمل هذا المدلول الذهنى ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة، وتلك الملابسات المتنوعة، وتلك المشاعر والصور التى لا تحصى. كما يضيف إليه الإيقاع الموسيقى للفظ، وهو جزء من دلالته كما أسلفنا، وقد كان هذا الجزء ملحوظًا غالبًا عند إطلاقه للمرة الأولى.

حينما يستخدم العالم أو الفيلسوف لفظًا من هذه الألفاظ يحاول أن يجرده من كل هذه الملابسات الشعورية ليحتفظ له بدلالته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها، فالمعنى التجريدى ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقرراً لم يتغير. أما المعنى الشعورى فمتغير لأنه كل يوم يكتسب ملابسة شعورية جديدة تضاف إلى رصيد هذا اللفظ، ولا نهاية لهذه الملابسات طالما أنها تخالج مشاعر الأفراد والأجيال التى تستخدم هذا اللفظ، وتضيف إلى رصيده الشعورى ما أحسته من مشاعر، وما عانته من تجارب.

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد إلى فرد، كما تختلف من جيل إلى جيل. تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التى مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة هذا اللفظ، وتختلف ثانيًا بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب. مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر كلما ذكر لفظ من الألفاظ، فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد.

وبديهى أن واضعى اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا، فكانت اللفظة الواحدة

تشع فى أذهانهم صورة واحدة، أو عدة صور، مقيدة على كل حال بمدى تجاربهم فى عالم الحس والخيال.

* * *

والآن ننظر.. كيف يستخدم الأديب الألفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة.

قلنا: إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها، وإن كان بعضهم يقول: «إننا نفكر بالألفاظ» أى أن الألفاظ هى المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس إلينا نحن أنفسنا، لا بالقياس إلى الآخرين وحدهم. أى أنه لا وجود للفكرة فى أذهاننا قبل أن نصوغها فى ألفاظنا. وهذه مبالغة ولا شك. ولقد تكون منطبقة إلى حد ما على الأفكار. أى على المعانى الذهنية، فهذه لا تتضح لنا ولا ندركها إلا حين نصوغها فى لفظ معين. أما الأحاسيس والمشاعر فلها شأن آخر. ولا شك فى أنها توجد فى نفوسنا فى وقت سابق للتعبير عنها. نعم إنها توجد فى حالة مبهمة يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها. ولكنها توجد على كل حال. توجد انفعالاً مبهمًا لا قوام له ولا ضابط، يحاول أن يتبلور ويخرج فى صورة مدركة محدودة. وقد نعبر عنه بحركة ـ على طريقة آبائنا الأوائل ـ ولكن الأديب يميل فى الغالب إلى التعبير عنه بالألفاظ.

ففى بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والإشراق بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله فى شبه نشوة، أو فى نصف غيبوبة!

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء، وذلك فى اللحظات المتفردة للإلهام. وعندئذ يتم التعبير اللفظى عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعى، أى أن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بإرادة كاملة الصحو، إنما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار. وخرافة «شياطين الشعر» ربما تكون قد نشأت من وقوع هذه الحال!

وقد يتم الشاعر عمله فى هذه الحالات الفذة ـ ثم يراجعه، فيعجب لنفسه كيف واتته القدرة على صوغ هذه العبارات! وقد يقف أمام بعضها معجبًا متعجبًا كما لو كان يشهدها أول مرة. لأنه لم يتنبه لها كل التنبه فى أول مرة!

ولا ينفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده، فقد توجد فى القصة. بل فى البحث حين يرتفع إلى المستوى الشعرى. وقد عانيت بنفسى حالات من هذا النوع كثيرة، وأنا أكتب «التصوير الفنى فى القرآن» وكذلك وأنا أكتب «فى ظلال القرآن» فى بعض الأحيان.

ولنقف لحظة لندرك كيف تم العمل الأدبى فى هذه الحالة.

إن الرصيد المذخور من الألفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها فى الذاكرة، أو فى «ما وراء الوعى» قد انطلق متناسقًا متناغمًا مع الانفعال الشعورى بالتجربة الحاضرة، وقد تم فى هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها، فتطابق الانفعال الشعورى مطابقة تامة أو مقاربة، إذ قلما تستطيع الألفاظ مهما حفلت بالظلال والإيقاع أن تستنفد الطاقة الشعورية.

وتناسق التعبير مع الشعور، وتطابق الانفعال مع شحنات الألفاظ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الإلهام.

ولكن هذه الحالات نادرة أو قليلة فى حياة الأديب على وجه الإجمال، وهو فى حالاته الغالبة ـ وبخاصة فى غير الشعر ـ يستمتع بقسط أكبر من الوعى والمعاناة والاختيار ليطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية، وليستنفد الطاقة الشعورية بالتعبير.

ووظيفة الأديب حينئذ أن يهيئ للألفاظ نظامًا ونسقًا وجوًا يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع. وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعورى الذى تريد أن ترسمه، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده، وإن يكن لا بد منه فى التعبير، ليفهم الآخرون ما يريده. وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة التى كانت له وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية، قبل أن يصير له معنى ذهنى مجرد. فوصول اللفظ إلى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزًا فحسب، والأديب الموهوب هو الذى يرد عليه حياته، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهدًا.

ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية أضيق من هذه وأدق لاستخدام الألفاظ،

فالملابسات التى تحدد اختيار لفظ دون لفظ فى السياق ملابسات شتى يصعب تحديدها. وفى أولها: نوع التجربة الشعورية، وطبيعة الانفعال بها فى هذه النفس الخاصة، ونوع الانفعال ودرجته.

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التى توضح ما نريد من الآثار الأدبية التى انتهى تقريرها وتقديرها. والقرآن يسعفنا فى هذا المجال بأكثر مما تسعفنا أعمال البشر. وقد عرضت لهذه الظاهرة فى كتاب «التصوير الفنى فى القرآن» فأكتفى هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك.

«قد يستقل لفظ واحد - لا عبارة كاملة - برسم صورة شاخصة - لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم صورة - وهذه خطوة أخرى فى تناسق التصوير أبعد من الخطوة الأولى، وأقرب إلى قمة جديدة فى التناسق. خطوة يزيد من قيمتها أن لفظًا منفردًا هو الذى يرسم الصورة، تارة بجرسه الذى يلقيه فى الأذن، وتارة بظله الذى يلقيه فى الخيال، وتارة بالجرس والظل جميعًا.

«تسمع الأذن كلمه «اثّاقلتم» فى قوله: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ﴾ فيتصور الخيال ذلك الجسم المثّاقل يرفعه الرافعون فى جهد، فيسقط من أيديهم فى ثقل. إن فى هذه الكلمة «طنًا» على الأقل من الأثقال! ولو أنك قلت: «تثاقلتم» لخف الجرس، ولضاع الأثر المنشود، وتوارت الصورة المطلوبة التى رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها.

«وتقرأ: ﴿وَإِنَّ مِنكُمْ لَمَن لَّيُبَطِّئَنَّ﴾ فترتسم صورة التبطئة فى جرس العبارة كلها، وفى جرس «ليبطئن» خاصة، وإن اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء إلى نهايتها.

«وتتلو حكاية قول نوح: ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ﴾ «فتحس أن كلمة «أنلزمكموها» تصور جو الإكراه بإدماج كل هذه الضمائر فى النطق وشد بعضها إلى بعض، كما يدمج الكارهون مع ما يكرهون، ويشدون إليه وهم منه نافرون!

«وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية، وأوقع من الفصاحة اللفظية، اللتين يحسبهما بعض الباحثين فى القرآن أعظم مزايا القرآن.

«وتسمع كلمة «يصطرخون» في الآية : ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ نَارُ جَهَنَّمَ لا يُقْضَىٰ عَلَيْهِمْ فَيَمُوتُوا وَلا يُخَفَّفُ عَنْهُم مِّنْ عَذَابِهَا كَذَٰلِكَ نَجْزِي كُلَّ كَفُورٍ (٣٦) وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا ﴾ .

«فيخيل إليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا الاصطراخ الذى لا يجد من يهتم به أو يلبيه . وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذى هم فيه يصطرخون .

«ومثلها كلمة «عتل» فى تمثيل الغليظ الجافى المتنطع ﴿ عُتُلٍّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ ﴾ .

«فإذا سمعت ﴿ وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِ مِنَ الْعَذَابِ أَن يُعَمَّرَ ﴾ صورت لك كلمة بمزحزحه» ـ المقدمة فى التعبير على الفاعل لإبرازها ـ صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله ﴿ فَكُبْكِبُوا فِيهَا هُمْ وَالْغَاوُونَ ﴾ فكلمة «كبكبوا» يحدث جرسها صوت الحركة التى تتم بها .

«ومن الأوصاف التى اشتقها القرآن ليوم القيامة : «الصاخة» و«الطامة» والصاخة لفظ تكاد تخرق صماخ الأذن فى ثقلها وعنف جرسها ، وشقه للهواء شقًا حتى يصل إلى الأذن صاخًا ملحًا . والطامة لفظة ذات دوى وطنين ، تخيل إليك أنها تطم وتعم . كالطوفان يغمر كل شىء .

«ضع هذه الألفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق «تنفس» فى قوله : ﴿ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴾ تجد الإعجاز فى اختيار الألفاظ لمواضعها ونهوض هذه الألفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بغشية النعاس ﴿ إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعَاسَ أَمَنَةً مِّنْهُ ﴾ تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس فى لطف ولين «أمنة منه» فالجو كله أمن ودعة وهدوء[1] .

«ونوع آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو فى سورة الناس : ﴿ قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ (١) مَلِكِ النَّاسِ (٢) إِلَٰهِ النَّاسِ (٣) مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ (٤) الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ (٥) مِنَ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ ﴾ اقرأها متوالية تجد صوتك يحدث «وسوسة» كاملة

---

(١) ومن هذا الوادى التعبير عن الجنة بأنها «روح وريحان» وما فى لفظهما من إيقاع عذب وظلال رضية .

تناسب جو السورة. جو وسوسة «الوسواس الخناس، الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس».

«ونوع من هذا - ولكن فيه عنه اختلافا - ذلك قوله: ﴿كَبُرَتْ كَلِمَةً تَخْرُجُ مِنْ أَفْوَاهِهِمْ إِن يَقُولُونَ إِلاَّ كَذِبًا﴾ فالمطلوب هنا هو تفظيع ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً، وتكبير هذه الفرية بكل طريقة. فقال «كبرت» وأضمر الفاعل، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون فى الإضمار والتنكير معنى الاستنكار والتكبير «كبرت كلمة» ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجًا كأنها رمية من غير رام، «تخرج من أفواههم» وتنسيقًا لجو التكبير كله جاءت كلمة «أفواههم». وإنك لتحتاج فى نطقها أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليين من الحلق فى عسر ومشقة، قبل أن تطبق «فاهك» على الميم الآخرة!

«وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع. ولكن لا بجرسه الذى يلقيه فى الأذن بل بظله الذى يلقيه فى الخيال. وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجه إليها انتباهه، وحينما يستدعى فى خياله صورة مدلولها الحسية.

«مثال ذلك: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا﴾ فالظل الذى تلقيه كلمة «انسلخ» يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات، لأن الانسلاخ حركة حسية قوية.

«ومثله ﴿فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ﴾ فلفظ «يترقب» يرسم هيئة الحذر المتلفت (ولا نغفل هنا أنه خائف يترقب «فى المدينة» موضع الأمن والاطمئنان عادة. وإن كان هذا خاصًا بالتعبير كله. ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفزع فى موطن الأمان!).

«وقد يشترك الجرس والظل فى لفظ واحد مثل ﴿يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَىٰ نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا﴾ فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعًا. ومما يلاحظ هنا أن «الدع» هو الدفع فى الظهور بعنف، وهذا الدفع فى كثير من الأحيان يجعل المدفوع يخرج صوتًا غير إرادى، صوت عين مشددة ساكنة هكذا «اعّ» وهو فى جرسه أقرب ما يكون إلى جرس «الدع»!

«ومثله ﴿ خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَىٰ سَوَاءِ الْجَحِيمِ ﴾ فالعتل جرس فى الأذن وظل فى الخيال، يؤديان المدلول للحس والوجدان.

«ونستطيع أن نضيف إلى هذا الباب ألفاظًا مما ذكرنا هناك فى الألفاظ الدالة بجرسها مثل «النعاس» و«التنفس» و«الطامة» فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس، وللتفرقة فى الواقع عسيرة، لأن الفوارق دقيقة لطيفة.

«إنما تلتقى جميعًا عند تصوير الألفاظ للمدلولات، لا من قبيل الدلالة المعنوية فحسب. ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخييلية. وهو ما يعنينا خاصة فى هذا المقام».

* * *

والحديث عن «العبارة» فى العمل الأدبى متصل بالحديث عن «اللفظ المعبر» فالعبارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لأداء معنى ذهنى أو معنى شعورى. والألفاظ لا تستطيع أن تعطى دلالتها كاملة إلا فى هذا النسق.

وتستمد العبارة دلالتها - فى العمل الأدبى - من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ. ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها فى نسق معين، ثم من الإيقاع الموسيقى الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغمًا بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التى تشعها الألفاظ متناسقة فى العبارة.

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة فى العمل الأدبى وكل المزايا التى ذكرناها هناك للفظ المفرد، إنما ذكرت فى الغالب هناك على وجه التمثيل للإيضاح، أما هنا فهى تذكر على وجه التحقيق، لأن لها وجودًا حقيقيًا بالقياس إلى العمل الأدبى.

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو فى صورة لفظًا، وإنما فى صورة عبارة؛ وأحيانًا تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية، وأحيانًا - وهو الأغلب - لا تكفى عبارة واحدة للتعبير، فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذى يستنفد الشحنة الشعورية ويعادلها، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء - وإن لم يكن مفصولا - فى هذه المهمة.

فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذى يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع ، والذى يؤلف إيقاعًا متناسقًا بين الألفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الألفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذى يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فإن تجويده لا يكون عينًا ولا نافلة . وقد غالت «المدرسة العقلية» فى الأدب الحديث عندنا فى نزعتها التفكيرية ، وفى إغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعورية . وقد كان لها عذرها فى هذه المغالاة ، لأنها كانت تعانى رد فعل للاتجاه التعبيرى البحت الذى سبقها على يدى المنفلوطى فى النثر وشوقى فى الشعر ، وعلى أيدى السائقين لهما مما يهبطون عن هذا المستوى كثيراً ، ولكن هذه المغالاة عوقت الاكتمال الفنى ، الذى يجمع بين القيم الشعوية والقيم التعبيرية ويجعلها وحدة متكافئة الأجزاء .

وإذا كانت ميزة التعبير العلمى والتعبير الفلسفى هى دقة الدلالة الذهنية للعبارة ، فميزة التعبير الأدبى هى الظلال التى يخلعها وراء المعانى ، والإيقاع الذى يتسق مع هذه الظلال ، ويتفق فى الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التى يعبر عنها ، ومع جوها العام .

وحين نحكم على قيمة العمل الأدبى من خلال العبارة ، لا يجوز أن نكتفى بدلالتها المعنوية ، فهى عنصر واحد من عناصر دلالتها ، فلا بد أن نضم إليها عنصرى الإيقاع والظلال ، فهى فى مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هى أصغر عنصر فى العمل الأدبى . فإذا نظرنا إليها وحدها لم نجد إلا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة . وكذلك صنع ابن قتيبة فى كتابه «الشعر والشعراء» فى نقد هذه الأبيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المطايا رحالنا	ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطى الأباطح

فقد نثرها من عنده فى هذه العبارات : «ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ،

وعالينا إبلنا الإنضاء، ومضى الناس لا ينظر الغادى الرائح. ابتدأنا فى الحديث، وسارت المطى فى الأبطح».

وحكم عليها بأنها ضرب من الشعر «حسن لفظه وعلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً».

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكرى فى كتاب «الصناعتين» فقال: «وإنما هى: ولما قضينا الحج، ومسحنا الأركان، وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينظر بعضنا بعضًا. جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل فى بطون الأودية» وقال عنها: «وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى».

وطريقة ابن قتيبة وأبى هلال العسكرى بعده فى نثر الأبيات، ثم الحكم على قيمة العمل الأدبى فيها طريقة غير مأمونة، لأنها تخرج من الحساب ذلك التناسق التعبيرى الخاص، وذلك الإيقاع الناشئ من التناسق، وتلك الصور التى يشعها التعبير، ولا تبقى سوى المعنى الذهنى العام. وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الأدبى.

ونضرب على ذلك مثالاً آخر بيت البحترى فى مطلع الربيع.

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكًا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذى يعبر عما خالج نفس البحترى من الإحساس بالربيع، وهو يحس الجمال الحى المتفتح، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكا من الحسن، ويهم بالكلام لفرط ما فى أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام. فإذا نثرناه هكذا:

«جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم» فإن هذا النسق لا يفى بتصوير الحالة الشعورية التى مرت بالشاعر، لأنه يفقد التعبير جزءاً من إيقاعه الموسيقى الذى اختاره، والذى يشترك فى تصوير الحالة التى تخيلها الشاعر للربيع، وتصوير الحالة التى كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة الربيع فى حسه وتصوره.

فإذا نحن أمعنا فى البعد عن النسق اللفظى والتعبيرى للشاعر، فنثرنا بيته على النحو التالى :

«إن الدنيا لتبدو فى الربيع جميلة كأنها كائن حى يختال ويضحك ويتكلم»! فإننا نكون قد قضينا القضاء الأخير على روح الشاعر، وعلى عمله الأدبى، لأننا قضينا على الصورة المتخيلة للربيع فى حسه، وعلى الإيقاع الموسيقى أيضًا.

فالألفاظ التى يختارها الأديب، والنسق الذى يرتبها فيه، عنصران أصيلان فى تعبيره، وفى قيمة عمله الأدبى، لأنهما هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره.

وهنا قد يسأل سائل ـ والترجمة ـ أليست تفقد النص نهائيًا جميع ألفاظه وعباراته، ومع ذلك نتخذها وسيلة لنملى الآداب ونتذوقها؟

والجواب «أن نعم» ولكنها وسيلة اضطرارية. ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة أخرى لتذوق الآداب سواها. والجميع يعترفون أن قسطا كبيراً من الصور والظلال والأنسام الخفيفة فى جو العمل الأدبى تضيع بالنقل. والذى يمكن نقله كلامًا هو المعنى العام، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه، وقسط من الصور والظلال والإيقاع، إذا استطاع المترجم أن يختار فى لغة ألفاظًا وعبارات مشعة منغمة تكافئ ألفاظ المؤلف وعباراته فى لغته الأصلية ـ وبعد ذلك كله لا بد أن يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لا حيلة لنا فيه.

وكلما ارتفع العمل الأدبى من الناحية الفنية عزت ترجمته، وفقد كثيراً من قيمته بالنقل. والذين كانوا يقولون: إن مقياس قيمة الأدب أن يستطاع نقله إلى أية لغة أخرى دون أن يفقد شيئًا من قيمته، كانوا يغالون ليثبتوا حجتهم فى ملابسة معينة[1].

وإنى لأنظر مثلاً فى القرآن . . . أعلى قمة فى التعبير الأدبى فى اللغة العربية ـ بغض النظر عن القداسة الدينية ـ حين تنقل بعض آياته الفنية إلى لغة أخرى، وحين تتخلف عن الترجمة صوره وظلاله وإيقاعه. إنه يفقد جماله الفنى وإن بقيت قيمته

---

(١) المازنى والعقاد فى كتاب «الديوان».

المعنوية. ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة. أما نقل صوره وظلاله وإيقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامى آفاقها.

ويحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والإيقاع فى العبارة، ومقدار اشتراكها فى الدلالة الأدبية، وفى تصور الجو العام، وهى نماذج من القرآن أيضًا نقلاً عن كتاب «التصوير الفنى فى القرآن».

١ - ﴿وَالضُّحَىٰ (١) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ (٢) مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ (٣) وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ (٤) وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ (٥) أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ (٦) وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ (٧) وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ (٨) فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (٩) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ (١٠) وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾ .

«لقد أطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديعة والرضى الشامل والشجى الشفيف: «ما ودعك ربك وما قلى، وللآخرة خير لك من الأولى، ولسوف يعطيك ربك فترضى»، ثم «ألم يجدك يتيمًا فآوى، ووجدك ضالاً فهدى، ووجدك عائلاً فأغنى». ذلك الحنان، وتلك الرحمة، وذلك الرضى، وهذا الشجى تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة، الرقيق اللفظ، ومن هذه الموسيقى السارية فى التعبير، الموسيقى الرتيبة الحركات، والوئيدة الخطوات، الرقيقة الأصداء، ولهذا الرضى الشامل، ولهذا الشجى الشفيف، جعل الإطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجى، أصفى آنين من آونة الليل والنهار، وأشف آنين تسرى فيهما التأملات، وساقهما فى اللفظ المناسب، فالليل هو «الليل إذا سجى» لا الليل على إطلاقه بوحشته وظلامه، الليل الساجى الذى يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف، كجو اليتم والعيلة، ثم ينكشف ويجلى، ويعقبه الضحى الرائق مع «ما ودعك ربك وما قلى، وللآخرة خير لك من الأولى. ولسوف يعطيك ربك فترضى» فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الإطار، ويتم التناسق والانسجام.

٢ - «والآن استمع إلى موسيقى أخرى وانظر إلى إطار آخر، لصورة تقابل هذه الصورة.

﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (١) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (٢) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا (٣) فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا (٤)

فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا ﴿٥﴾ إِنَّ الإِنسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ ﴿٦﴾ وَإِنَّهُ عَلَىٰ ذَٰلِكَ لَشَهِيدٌ ﴿٧﴾ وَإِنَّهُ لِحُبِّ الْخَيْرِ لَشَدِيدٌ ﴿٨﴾ أَفَلا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ ﴿٩﴾ وَحُصِّلَ مَا فِي الصُّدُورِ ﴿١٠﴾ إِنَّ رَبَّهُم بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَّخَبِيرٌ﴾.

«إن فى الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقعة. وهى تناسب الجو الصاخب المعفر الذى تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة. وجو الجحود وشدة الأثرة.. فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسبًا، اختاره من الجو الصاخب المعفر كذلك، تثيره الخيل، الضابحة بأصواتها، القادحة بحوافرها، المغيرة مع الصباح، المثيرة للغبار، فكان الإطار من الصورة، والصورة من الإطار، لدقة التنسيق وجمال الاختيار.

٣ـ «هذا وذاك إطاران لكل منهما لون خاص، أو لونان متقاربان، لأن للصورة بداخله لونًا واحداً أو لونين متقاربين. ولكن قد يكون للإطار أكثر من لون محدد، لأن الصورة التى بداخله كذلك، كما فى سورة الليل.

﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَىٰ ﴿١﴾ وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ ﴿٢﴾ وَمَا خَلَقَ الذَّكَرَ وَالأُنثَىٰ ﴿٣﴾ إِنَّ سَعْيَكُمْ لَشَتَّىٰ ﴿٤﴾ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ ﴿٥﴾ وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ ﴿٦﴾ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ ﴿٧﴾ وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ ﴿٨﴾ وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ ﴿٩﴾ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ ﴿١٠﴾ وَمَا يُغْنِي عَنْهُ مَالُهُ إِذَا تَرَدَّىٰ ﴿١١﴾ إِنَّ عَلَيْنَا لَلْهُدَىٰ ﴿١٢﴾ وَإِنَّ لَنَا لَلآخِرَةَ وَالأُولَىٰ ﴿١٣﴾ فَأَنذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّىٰ ﴿١٤﴾ لا يَصْلاهَا إِلاَّ الأَشْقَى ﴿١٥﴾ الَّذِي كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ ﴿١٦﴾ وَسَيُجَنَّبُهَا الأَتْقَى ﴿١٧﴾ الَّذِي يُؤْتِي مَالَهُ يَتَزَكَّىٰ ﴿١٨﴾ وَمَا لأَحَدٍ عِندَهُ مِن نِّعْمَةٍ تُجْزَىٰ ﴿١٩﴾ إِلاَّ ابْتِغَاءَ وَجْهِ رَبِّهِ الأَعْلَىٰ ﴿٢٠﴾ وَلَسَوْفَ يَرْضَىٰ﴾.

«فهنا صورة فيها الأسود والأبيض. فيها من أعطى واتقى، وفيها من بخل واستغنى، وفيها من ييسر لليسرى ومن ييسر للعسرى، وفيها الأشقى الذى يصلى النار الكبرى، والأتقى الذى سوف يرضى».

«وفى الإطار كذلك الأسود والأبيض. فيه الليل إذا يغشى ـ فى هذه المرة ـ لا «الليل إذا سجى». ويليه النهار إذا تجلى، المقابل تمامًا لليل إذا يغشى. وهنا الذكر والأنثى المتقابلان فى النوع والخلقة.. فذلك إطار مناسب للصورة التى يضمها.

«أما الموسيقى المصاحبة فهى أخشن وأعلى من موسيقى «والضحى والليل إذا

سجى» ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير.

«وهذه النماذج تكفى لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والإيقاع فى رسم الجو واكتمال التعبير».

* * *

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه من ظلال وإيقاع هى عن «طريقة تناول الموضوع والسير فيه» وهى أقرب الخصائص التعبيرية إلى الخصائص الشعورية - كما أسلفنا - وهى التى تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية أخرى، وطابع الأديب الأسلوبى. ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعورية، فهى أقرب إلى أن تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها إلا فى حدود واسعة شاملة. ثم هى تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الأدب. لأن لكل فن منها طريقة تناسبه فى البدء والسير والانتهاء (وسيأتى تفصيل هذا الإجمال فى فصل آخر عن فنون العمل الأدبى).

فنكتفى هنا ببيان عام عن طريقة التناول فى الأدب على وجه العموم[١].

«من طبيعة الحس أن يتلقى المؤثرات فرادى، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالاً مباشراً، فلا ينظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد، ثم يصدر عليها حكمًا عامًا. فهذا من عمل الذهن الذى يجمع التجارب الحسية، ويكون منها قضية ذهنية أو قانونًا علميًا، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التى يصل إليها فى موضوع واحد أو عدة موضوعات مذهبًا أو نظرية، حسب نوع القضايا والقوانين التى يصل إليها».

«والأدب موكل بالمؤثرات الفردية، والانفعالات التى تثيرها، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعانى الكلية. وإن كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا ليقف عندها كما يصنع الأدب، بل ليصل منها إلى القانون العام فى النهاية.

---

(١) بتصرف عن كتاب «كتب وشخصيات» للمؤلف.

فالتجربة فى العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها، أما التجربة فى الأدب فهى نفسها مادته الأصيلة. وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون، يعنى الأدب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الأدبى الأصيل. وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها، إلا من الناحية التاريخية، ويصبح القانون هو المظهر البارز اللامع. أما التجارب فى الأدب فتبقى أبدًا محتفظة بجدتها وحرارتها، تنفعل لها النفس كلما استعيدت أو استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام. ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية - وهى غير التجارب العلمية طبعًا - وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التى صاحبتها فى نفس من عاناها، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال، والحرارة التى صاحبت الانفعال، وكلما كان دقيقًا فى سرد التفصيلات التى مرت بها التجربة من خلال النفس - على قدر ما تسمح به طبيعة كل فن من فنونه - كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبى وأضمن لاستجاشة النفوس، واستثارة المشاعر، وحرارة الاستجابة.

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الأدبى - فى هذه الحالة - لم يستأثر بتجاربه الشعورية، ولم ينعزل بانفعالاته الوجدانية، بل جعل الناظر فى عمله يتابعه فيها خطوة خطوة، وينفعل معه بها أولاً بأول، ويتحرك خياله ويتأثر حسه، وتشترك مشاعره، فإذا هو فى النهاية صاحب هذه التجربة أو شريك لصاحبها على الأقل.

فأما إذا ألقى بالحقيقة الأخيرة التى انتهى إليها من تجربته، أو بالمعنى الكلى الذى حصله من وراء انفعالاته، فإن الناظر فى عمله يفقد هذه المتع التى أسلفنا، ويتلقى المعنى المجرد باردًا، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها - وهى بالغة ما بلغت من الحرارة - سريعة المرور، لا تتلبث لتثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة.

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه، هى التى تحدد طابع العمل الأدبى إلى حد كبير، وتعطيه بعضًا من قيمته الأدبية - وأقول بعضًا - لأن طبيعة التجارب الشعورية، ومدى عمقها وأصالتها، ومقدار نفاذها وشمولها، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة.. كل أولئك ذو أثر فى تقويمها وتقديرها كما أسلفنا. وإن تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر فى ظهورها تأثرًا محسوسًا بطريقة التناول وبالتعبير ذاته كما قدمنا.

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص - كما ينطبق على القصة والأقصوصة

والخاطرة ـ فالتفصيلات، وتصوير الانفعالات الجزئية، ورسم الطريق التى مرت بها الأحاسيس النفسية، والتصورات والخيالات التى صاحبتها أولاً بأول . . هى السمة التى تضمن الاستمتاع الكلى بالأثر الأدبى فيها ـ دون إغفال للقيم الأخرى ـ وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة فى سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة فى أثناء التجربة، وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة لها فى حدود ما يناسبه ـ وهو غير ما يناسب القصة التى تتسع لأطول مما تتسع له القصيدة ـ كان أسرع إلى إثارة الوجدانات المماثلة فى شعور الآخرين «وأنجح فى أداء مهمته، وأقرب إلى طبيعة الأدب منه إلى طبيعة العلم أو طبيعة الفلسفة!

ولست أعنى أن يكون الشعر قصة ـ فذلك شىء آخر ـ ولكنى أريد بالضبط أن يسلك طريقها ـ فى حدوده ـ فى العناية بجزئيات الأحاسيس، ويصور الانفعالات، ويرسم الجو النفسى والطبيعى المصاحب، وبتعبير آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات فى التجربة الشعورية التى يعبر عنها» .

وأحسبنا قد وصلنا إلى الموضع الذى يغنى فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الأيرلندى «وليام هنرى دافيز» يصف تجربة شعورية فى رحلة على مركب تجارة، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الأبواب[١] .

«يوم كنت فى بلتيمور، جاءنى إنسان من الناس فقال :

«تعال . عندى ألف وثمانمائة نعجة وسنبحر مع المد يوم الثلاثاء .

«لك أيها الفتى خمسون شلنًا ـ إن أبحرت معنا ـ وسنحمل هذه الغنم إلى جلاسجو من بلتيمور .

«طويت يدى على النقد، وأبحرت مع النقاد «وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

«وسرعان ما أوغلت بنا فى البحر الأجاج البعيد الأغوار .

«وانقضت الليلة الأولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .

---

(١) من مجموعة «عرائس وشياطين» للعقاد هى والقطعة التالية .

«ثم تعالى الثغاء فى الليلة التالية من خوف . فما كانت فى الهواء الذى تتلقاه أنوفها نفحة من قِبَل المروج الفيح .

«وباتت - يالها من مسكينات - تستروح الهواء .

«وباتت تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيب بالمرعى البعيد .

«وتلك ليلة لم أنمها . . فأقسم لا خمسون شلنًا ، ولا خمسون ألفًا بعد هذه الليلة بمغريتى أن أصحب الغنم فى البحار» .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا فخامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ، صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الأولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ، والليلة الأولى تمر عادية ، لا تثير فينا انتباهًا ولا فيه . وإذا الثانية ، حين يتعالى ثغاء الأغنام ، وينفذ إلى روحه الإنسانية الحساسة . حين يتعمق «نفوس» هذه الأغنام - ويالها من مسكينات - التى «تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، والمهيب بالمرعى البعيد» وهنا ينقلنا معه نقلاً إلى صميم التجربة الشعورية الساذجة العميقة ، لنحس معه بهذه الأغنام المسكينة غريبة فى غير موطنها الذى تحن له ، غريبة عن المراعى البعيدة ، والمروج الخضر ، فى ذلك الخضم النائى ، تنقلها يد الإنسان للتجارة أو للذبح ، دون أن يحس ما يعتلج فى «نفوسها» من شعور الاغتراب المرير ، ومن شعور اللهفة على الموطن المهجور .

وفى نفس اللحظة نسمع صراخ الشاعر «فأقسم لا خمسون شلنًا ولا خمسون ألفًا بعد هذه الليلة بمغريتى أن أصحب الغنم فى البحار» فنشاركه صراخه كأننا كنا معه فى لجة البحر مع نعاجه المغتربات !

نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعورًا شعورًا لأنه أشركنا معه فى خطاه ، فعشناها معه كما عاشها فى الحياة .

وهذا هو النهج الفنى الأصيل ، الذى يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة . وهو فى الشعر والقصة والأقصوصة والخاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض - فى اعتقادى - وأكثرها إشعاعًا وإيحاء .

ولسوء الحظ أن نرى الأدب العربى يسلك غير هذا الطريق مسوقًا إلى هذا بطبيعة

ظروفه التاريخية. فهو أبداً ميال إلى البلورة والتركيز. لا يسلك طريق المشاهد والجزئيات فى عرض التجارب الشعورية إلا نادراً. همه الأكبر أن يصوغ خلاصة التجربة الشعورية فى حكمة أو قاعدة، لا فى مشاهدة ولا حالة. مع أنه فى الفلتات القليلة التى سلك فيها الطريقة الأولى قد جاء بأبدع وأروع مقطوعاته فى القديم والحديث.

وكان الرجاء أن يعدل المجددون فى الأدب الحديث قليلا عن تلك الطريقة فى العرض ليتيحوا للأدب العربى طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارئ عن طريق المشاركة فى استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة، كما غلبتهم طريقة الأداء العربية التقليدية، فظلت هى المسيطرة على نتاج الجيل.

وفى الأمثلة التى نقلناها عن طاغور وتوماس هاردى من قبل، والأمثلة التى سقناها فى هذا الفصل ما ينير الطريق للتجديد المرغوب فيه فى طريقة تناول الموضوع والعرض والأداء. وهى ذات أثر قوى فى التأثير والإيحاء.

وأضيف إلى تلك الأمثلة نموذجًا للشاعرة «نازك الملائكة» من ديوانها الأخير: «قرارة الموجة» وهى تعد رائدة كوكبة من الشعراء فى العراق وفى لبنان يمثلون فجراً جديداً للشعر العربى، قد لا نقر كل اتجاهاته، ولكننا نرى فيه طليعة مبشرة، نرتقب استقرارها على قواعد مطمئنة واثقة. وهذه المقطوعة تفى بما ندعو إليه فى طريقة الأداء، كما أنها تعبير صادق عن طبيعة الأنوثة. وهى بعنوان «خائفة»:

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقى
وأنا وحدى والنجم بعيد فى الأفق
يخدعنى أمل فى فجر لم ينبثق
وصبابة دمع باردة لم تحترق

* * *

ومددت يدى فرجعت بحفنة ظلماء
وسألت الليل فبؤت ببضعة أصداء

أصـــداء مـــغـــرقـــة فـى ســـورة إغـــمـــاء
جـــاءت تزحـف من أغـــوار الماضـى النـائى

* * *

دربى حـــاولت ســـدى أن أرفع اســـتـــاره
تصـــخب فى عـــتـــمـــتـــه أشـــبـــاح ثرثاره
أنكرت الـدرب كـــأن لم أعـــرف أحـــجـــاره
يومًـــا بـالأمس ولم أســـتكـشف أســـراره

* * *

ارجع، أواه ألا تـــســـمع صـــوتى المـوهون؟
لـن أبقـى وحـــدى فـى هذا الـدرب المجنـون
هذا الأفق المســـتـغلق حـــيث الـنجم عـــيـــون
حـــيث الأشـــجـــار هيـــاكل أفكار وظـنون

* * *

تتـــردد فـــيـــه أصـــوات تنـذر حـــبى
أصـــــوات غـــــادرة تـنبح مـلء الرحـب
صـــدقـنى وارجع أخـــشـى أن تجـــرح قلـبى
صـــدقـنى. إنى أســـمـــعـــهـــا تمـلأ دربى

* * *

فى المعـــبـــر ســـعـــلاة ترمق طيـــفـى بفـتـــور
ووراء المفـــتـــرق المتـشـــعـب بعض قـــبـــور
خـــذ بـيـــدى ولنتـــرك هذا الأفق المهـــجـــور
لا تتـــركـنى روحًـــا صـــارخـة فى الـديجـــور

فهذه تجربة شعورية لم تعشها الشاعرة وحدها، إنما عرضتها لنا حالة حالة ورمزًا رمزًا فعشناها معها . . وهى مقطوعة تشير إلى الطريق الموحى فى الأداء.

فنون العمل الأدبى

إلى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن «العمل الأدبى» كأنه فن واحد له طريق مرسوم. وما كان هذا إلا إجمالاً للقول، وتحديداً للحقائق الأساسية فى الموضوع. فأما حين نتجاوز هذا الإجمال فإننا نجد العمل الأدبى فنونًا شتى يجمعها هذا العنوان.

فهناك: الشعر بأنواعه، والقصة، والأقصوصة، والتمثيلية، والتراجم، والخاطرة، والمقالة والبحث.. إلخ، وإذا كانت عناصر التعبير هى الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات، والإيقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب، والصور والظلال الزائدة على المعانى اللغوية، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه.. إذا كانت هذه هى عناصر التعبير الأدبى عامة، فإنها ليست بدرجة واحدة فى كل فنون العمل الأدبى، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه، فهى تختلف فى كل فن عنها فى الآخر حسب موضوعه واتجاهه. وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعورية فى كل فن من الفنون الأدبية المختلفة.

وكل تعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية هو عمل أدبى. ولذلك يصعب تحديد فنون الأدب تحديداً كاملا. ولكن الفنون التى ذكرناها هى أسيرها فى العصر الحديث. ولهذا نكتفى بأن نقول كلمة عن كل منها، نقصد فيها إلى بيان طبيعة هذا الفن، ووظيفته، وطريقته، فيكون من الميسور أن يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الإمكان.

ذلك أن الحديث العام عن الأدب لا يعطى صورة دقيقة لقواعد النقد، ما لم يتوزع الحديث إلى كل فن من فنونه. والقواعد العامة دائمًا لا تصلح للتطبيق الجزئى إلا إذا عدلت وفصلت على قد كل حالة. ولسنا نميل إلى التعميم الفلسفى، ونحن

نتناول الفن الأدبى، بل نحن أميل إلى أن نعامل كل فن أدبى بما يناسبه من الأحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته.

الشعر

ولا بد أن نبدأ بالشعر. فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً، وأقدمها تاريخا. وطبيعة الأشياء تقتضى أن يتأخر مولد النثر الفنى عن مولد الشعر، لأن الإيقاع المنغم المقسم فى الشعر يجعله مصاحبًا للتعبير الجسدى بالرقص عن الانفعالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجدانى بالغناء. والرقص والغناء لابد أن يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعهما الشعر وصاحبهما قبل أن تتهيأ مداركها لصياغة النثر الذى يتدخل الوعى والعمل الذهنى فيه بنسبة أكبر. وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها: المأساة والملهاة فى قالب شعرى فترة من الوقت، قبل أن يتهيأ ظهور التمثيلية نثراً بزمن ليس بالقصير، وقبل أن يتهيأ ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال. فإذا قصرنا المجال على الأدب العربى توقعًا أن يكون الشعر قد سبق النثر الفنى، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة، بينما كان النثر الفنى فى خطواته يحبو.

لا بد أن نبدأ بالشعر لهذا السبب، ولسبب آخر: ذلك هو أن التعريف الذى اخترناه للعمل الأدبى يصدق صدقًا كاملاً وحرفيًا على الشعر بخاصة فى إجماله وفى تفصيله، بينما تضعف بعض عناصره أو تنزوى فى بعض فنون العمل الأدبى الأخرى.

والشعر فى الأدب العربى متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الإيقاع الموسيقى المقسم، وبحكم القافية. ولا يخلو النثر الفنى من الإيقاع الذى يبلغ حد الكمال والاتساق أحيانًا - كالأمثلة التى مرت فى الفصل السابق - ولكنه إيقاع من نوع آخر غير النوع الذى يحتويه النظم. وكذلك لا يخلو النثر الفنى من القافية المتحدة أو المتقاربة فى بعض فنونه كالسجع والازدواج، ولكنها تختفى فى فنونه الأخرى الطليقة.

وللشعر فى الآداب الأوروبية تميزه من ناحية الإيقاع المقسم والقافية كذلك، وإن تكن هاتان الخاصتان لا تبرزان فى كل أنواعه بروزهما فى الشعر العربى، إلا أنهما خاصتان بارزتان على كل حال. ولكن الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كل ما يميز طبيعة الشعر. فهناك ما هو أعمق. هناك الروح الشعرية، التى قد توجد أحيانًا فى بعض فنون النثر أيضًا، فتكاد تحيله شعرًا. فما هى هذه الروح الشعرية؟

ليس فى كل لحظة يجد الإنسان نفسه فى حاجة لأن يقول الشعر، ولا فى كل حالة يحس الدافع إليه. هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة، لا يستنفدها إلا التعبير الشعرى. وقد لا يكون صاحبها من القادرين على النظم فيعبر نثرًا، ولكنه شبه موزون من ناحية الإيقاع، ومشحون بالصور والظلال التى هى ميزة الشعر الكبرى.

فما هى هذه التجارب؟

هى التجارب التى ترفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية، والتى ترتفع فيها درجة الانفعال ـ أيًا كان نوعه ـ حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريبًا منهما. وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير أجود بالقياس إلى الشاعر الواحد بطبيعة الحال.

فى مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعرى يكون مفروضًا لأن ما يتضمنه من إيقاع قوى منسق، ومن صور وظلال أوفر، يجعله وسيلة مضمونة لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة. وليس هذا بعيدًا عن مشاهدات الحياة الطبيعية. فنحن قد نشاهد الإنسان الهادئ المالك لأعصابه، تمر به تجربة شعورية معينة، تهيج مشاعره هياجًا شديدًا. هنا يعبر عن انفعاله بالألفاظ، ثم لا يجد فى الألفاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير، يرفع صوته ويقبض أساريره أو يبسطها ويحرك يديه، ويهتز جسده ويختلج. . . فإذا أفرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح.

فى التعبير الشعرى شىء من هذا، فالظاهر أن الإيقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية، يساعدان الألفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية، لأنها

تمت بسبب إلى الرقص والغناء وسيلتى التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجدانى الفنى.

وعلى هذا لا يكون الإيقاع فى الشعر ولا التعبير اللفظى المشع نافلة، فإن للإيقاع وظيفة خاصة يؤديها فى استنفاد الطاقة الشعورية، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية. أما الصور والظلال فهى استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية، الفائضة عن التعبير اللفظى المجرد.

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معًا، وفسرنا معنى الروح الشعرية. فهذه الروح هى الإحساس بما هو أرفع أو أقوى على العموم من الحياة العادية، أيًا كان لون هذا الإحساس، روحيًا أو حسيًا. درجة الانفعال لا نوع الانفعال، هى التى تستدعى التعبير الشعرى، وهى ما نعبر عنه بالروح الشعرية.

وفى هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعورية الزائدة على ما يستطيع التعبير النثرى أن يستنفده.

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة - كما غال بعض الكتاب - إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والأملأ بالطاقة الشعورية فى الحياة. وليس لموضوع التعبير فى ذاته دخل فى هذا. فالمهم هو درجة الانفعال الشعورى بهذا الموضوع. فقد يقف الشاعر أمام الطبيعة الجميلة المزهوة فى الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الأسباب، وقد يقف أمام دودة حقيرة، أو حائط متهدم، فتجيش نفسه وتنفعل. فتكون التجربة الأولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعرى. وتكون الثانية هى الحافلة بالطاقة الحافزة على التعبير، وهذا البيان ضرورى هنا لإيضاح ما نريد.

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريبًا فى تاريخه كله. سواء كان شعراً غنائيًا كما فى الأدب العربى القديم، أو شعر ملاحم وتمثيليات كما فى الأدب الإغريقى والأوروبى، وبعض الأدب العربى الحديث.

ولقد كان نجاحه دائمًا رهينًا بحسن استخدامه فى مواضعه، ومراعاة طبيعته ووظيفته. فلما شاء بعضهم فى القديم والحديث أن يحمله على غير طبيعته، فيضمنه الأفكار المجردة، والتجارب الذهنية، والحوادث العادية التى لا يرتفع

انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية . . أخفق كل الإخفاق، وبدا عاريًا من اللحم والدم، لا يثير الانفعال، ولا يوحي برؤيا، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية في نفوس الآخرين.

على أنه إذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في أيام طفولته، فإن هذا المبرر قد زال، وآن للشعر أن يرتد غناء بحتًا يعبر عن لحظات الانفعال الأقوى، ويؤدي وظيفته الرئيسية الأولى.

وسنرى فيما بعد أن «التمثيلية» التي تصور العصر الحديث لم تعد تحتمل أن تكون شعرًا، لأنها تحاول أن تعبر من مشكلات الحياة العادية، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي. أما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال، لأنها تحاول دائمًا أن تعبر عن مواقف بطولة غير عادية، وعن لحظات في تاريخ هذه البطولة خارقة. ولكن يبدو أن جو الحياة الشعورية المعاصرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة، كما سمح لها في فجر البشرية الوردي، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما سيجيء.

ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح أن تكون شعرًا. وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته: إنه الغناء، المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات. حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية، وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهج والإشراق أو الرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء . .

ولسائل أن يسأل: أو تنفي الفكر من عالم الشعر أيضًا؟

ولست أتردد في الإجابة. إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقنعًا غير سافر، ملفعًا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذائبًا في وهج الحس والانفعال. أو موشى بالسبحات والسرحات! ليس له أن يلج هذا العالم ساكنًا باردًا مجردًا!

ولحسن الحظ أن الإنسانية لا تزال تحمل هذه الشعلة المقدسة، ولا يزال ضميرها يزخر بالمشاعر والخواطر، ولا تزال تهتدي بالغريزة والإلهام بجانب الذهن البارد الجاف. وهناك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد، وتنطلق رفافة مشرقة، أو دافقة متوهجة، أو سارية هائمة أو نشوانة حالمة، وفي كل هذه

اللحظات الفنية الفائقة لا تجد إلا التعبير الشعرى، يتسق بإيقاعه القوى وصوره، وظلاله، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء.

* * *

وقد تحدثت فى فصل «القيم الشعورية فى العمل الأدبى» عن حد «الأديب الكبير» وهو بعينه حد «الشاعر الكبير». والأمثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهولة اقتباسه فى حيز محدود.

فالشاعر الذى يصلنا بالكون الكبير، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة، واللحظات الجزئية، والحالات المنفردة، هو الشاعر الكبير النادر. على نحو ما مثلنا فى طاغور والخيام والجامعة. والشاعر الذى يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات، يتصل فيها بالآباد الخالدة والحياة الأزلية، أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية، هو الشاعر الممتاز. على نحو ما نجد فى ابن الرومى والمتنبى والمعرى. والشاعر الذى يصدق فى التعبير عن نفسه، ولكن فى محيط ضيق وعلى مدى قريب، ولا ننفذ وراءه إلى إحساس بالحياة شامل، ولا إلى نظرة كونية كبيرة، هو شاعر محدود، كما نجده فى بشار وأبى نواس وعمر بن أبى ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم فى النوع والدرجة والاتجاه.

وهناك شعراء أصغر نجدهم فى البهاء زهير وإخوانه. وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور.

* * *

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه وأستاذ التجديد فى ذلك الحين، تبحث عنه فى آفاقه المحدودة، فترى أوسعها وأقواها فى مثل هذه المقطوعات:

يا ليلتى تزداد نكراً	من حب من أحببت بكرا
حوراء إن نظرت إليـ	ـك سقتك بالعينين خمرا
وكأن رجع حديثها	قطع الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسانها	هاروت ينفث فيه سحرا

وتخـــال مـــا جـــمـــعت عليـ ـه ثيـــابهـــا ذهبًـــا وتبـــرا

* * *

وكـــاعب قـــالت لأترابهـــا يا قـوم مـا أعـجب هذا الضـرير!

هل يـشـعق الإنـســان مـــالا يرى؟ فـــقلت ـ والـدمع بعـــينى غـــزير

إن كــان عــينى لا ترى وجـــهـــهـــا فـإنـهـا قـد صـورت فى الضـمـــير

* * *

ذكـرت بها عـيـشًـا فقلت لـصاحبى كـأن لـم يكن مـا كـــان حين يزول

ومـا حـاجـتى لو سـاعـد الدهر بالمنى كـــعـــابًا عليـــهـــا لؤلؤ وشكول

بدا لى أن الدهـر يقـدح فـى الصـفـا وأن بقـــائى ـ إن حـــيـــيت ـ قليل

فـعش خائفًـا للموت أو غـير خـائف على كل نـفس للحـــمـــام دليـل

خليلك مـا قـدمـت من عـمل التقى ولـيـس لأيـام المـنـون خلـيـل

* * *

فماذا ترى؟ إنك لن ترى عالمًا كبيرًا ولا صغيرًا! إنما هو ركن ضيق قريب آماد الشعور والأحاسيس، فيه صدق فنى عن طبيعة محدودة، ونموذج من النفوس الحسية القريبة الأبعاد. وأن جادت أحيانًا بشعور عميق.

كذلك تجد أبا نواس على ما له من إبداع فنى فى بعض التصورات وصدق فنى فى التعبير عن ذات نفسه ولكن فى حدوده الضيقة القريبة. يبدو ذلك فى حالتيه حين يستغرقه حسه وملاذه، وحين يصحو قلبه ووجدانه:

ذكـر الصـبـوح بســحـرة فـارتـاحـا وأملّه ديـك الصـبـــاح صـيـــاحـــا

أوفى على شـرف الجـدار بسدفـة غـــردًا يـصـــفق بالجناح جناحـــا

بادر صبـوحك بالـصـبـوح ولا تكن كـمـسـوِّفين غـدوا عـليك شحـاحـا

* * *

وخدين لذات معلل صاحب يقتات منه فكاهة ومزاحا

نبهته والليل ملتبس به وأزحت عنه نقابه فانزاحا

قال ابغني المصباح. قلت له: اتئد حسبي وحسبك ضوؤها مصباحا

فسكبت منها في الزجاجة شربة كانت له حتى الصباح صباحا

* * *

عمرت يكاتمك الزمان حديثها حتى إذا بلغ السآمة باحا

فأشاع من أسرارها مستودعا لولا الملامة لم يكن ليباحا

فأتتك في صور تداخلها البلى فأزالهن وأثبت الأشباحا

فكأنها والكأس ساطعة بها صبح تقارب أمره فانصاحا

* * *

قل لمن يبكي على رسم درس واقفًا، ما ضر لو كان جلس!

تصف الربع ومن كان به مثل سلمى ولبينى وخنس

اترك الربع وسلمى جانبًا واصطبح كرخية مثل القبس

بنت دهر هجرت في دنِّها ورمت كل قذاة ودنس

كدم الجوف إذا ما ذاقها شارب قطب منها وعبس

فاشرب الخمر إذا باكرتها مع نداماك بلهو بغلس

واترك البحر لمن يركبه قبح السابح فيه وتعس

* * *

لدوا للموت وابنوا للخراب فكلهم يصير إلى ذهاب

لمن نبني ونحن إلى تراب نعود كما خلقنا من تراب؟

ألا يا مـــــوت لـم أر منك بـدا ... قـسوت فـمـا تكف ومـا تحـابى
كـأنك قـد هـجـمت على حيـاتى ... كـمـا هـجم المشيب على الـشـبـاب
وإنـك يا زمـــان لـذو صـــروف ... وإنك يـا زمــان لذو انـقــلاب
وهـذا الخلـق مـنك عـلـى وفـــاز ... وأرجلهـم جـمـيـعـًـا فى الركـاب

هذا أو ذاك طراز نجد ما يقرب منه فى طراز أسبق فى الزمن عند عمر بن أبى ربيعة وعند جميل بثينة، وكلاهما ذو أفق محدود يجيء فيه أحيانًا بالمعجب الفريد.

هذا عمر يقول مثلاً:

أطوى الضـمـيـر على حـرارته ... وأروم وصل الحب فى ســتـر
وأبيت أرعى النجم مـرتـقـبًـا ... مجرى السماك ومسقط النسر
كم قـد مـضـى إذ لم ألاقـكم ... من لـيلة تحـصى ومـن شـهـر
ومـحـدث قـد بـات يؤنسنى ... رخص البنان مهـفـهف الخـصـر
مـتـضـمخ بالمسك يشـعـرنى ... أعطاف أجـيـد واضح السـحـر
ويـذيـقـنـى منه عـلـى وجـل ... عـذابًا كطعم سلاقـة الخـمـر
فى لـيلـة كـانـت مـبـاركـة ... ظلت علىّ كليـة الـقـدر
حـتى إذا مـا الصـبح آذنـنا ... وهدت سـواطع من سنا الـفـجـر
جـعـلت تحـدر مـاء مـقلتـهـا ... وتقـول مـا لى عنك من صـبـر
بمحلة أنـف يـكلـفــهـا ... قـوم أرى فـيـهـم ذوى غـمـر
وغُـر الصـدور إذا وكـنت لـهم ... نـظـروا إلىّ بـأعـين خـــزر

أو يقول:

ليت هندًا أنجزتنا ما تعد	وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة	إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها	ذات يوم وتعرت تبترد
أكما ينعتني تبصرنني	عمركن الله أم لا يقتصد؟
فتضاحكن وقد قلن لها	حسن فى كل عين من تود
حسد حملنه من أجلها	وقديمًا كان فى الناس الحسد!

أو يقول:

لقد أرسلت جارتى	وقلت لها خذى حذرك
وقولى فى ملاطفة	لزينب: نوّلى عمرك
فإن داويت ذا سقم	فأخزى الله من كفرك!
فهزت رأسها عجبًا	وقالت من بذا أمرك؟
أهذا سحرك النسوا	ن قد خبرننى خبرك
وقلن: إذا قضى وطرا	وأدرك حاجة هجرك!

وهكذا وهكذا نجد صدقًا فى التعبير عن طبيعة فنية خاصة. ونجد عذوبة وخلابة وطرافة. ولكننا لا نجد عالمًا ولا شبه عالم!

وكذلك حين نذهب إلى جميل. فنجده يقول:

أما كنت أبصرتنى مرة	ليالى نحن بذى جوهر
وإذا أنا أغيد غصن الشباب	أجر الرداء مع المئزر
وإذ لمتى كجناح الغراب	ترجّل بالمسك والعنبر
فغيّر ذلك ما تعلمين	تغير ذا الزمن المنكر

وأنت كلؤلؤة المرزبان بماء شبابك لم تعصرى
قريبان مربعنا واحد فإنى كبرت ولم تكبرى!

أو يقول:

أرى كل معشوقين غيرى وغيرها يلذان فى الدنيا ويغتبطان
وأمشى وتمشى فى البلاد كأننا أسيران للأعداء مرتهنان
أصلى فأبكى فى الصلاة لذكرها لى الويل مما يكتب الملكان
ضمنت لها ألا أهيم بغيرها وقد وثقت منى بغير ضمان

* * *

وما صاديات حمن يومًا وليلة على الماء يخشين العصى حوانى
لواغب لا يصدرن عنه لوجهة ولا هن من برد الحياض دوان
يرين حباب الماء والموت دونه فهن لأصوات السقاة روانى
بأكثر منى غلة وصبابة إليك. ولكن العدو عدانى

أو يقول:

إلى الله أشكو ما ألاقى من الهوى ومن حرق تعتادنى وزفير
ومن كرب للحب فى باطن الحشا وليل طويل الحزن غير قصير

فنجد هنا حرارة وصدقا، ونحس نفسًا وقلبًا. ولكننا بعد فى حيز محدود نسمع لحنًا واحدًا قصير الأصداء. وقد يقال: إننا مع الخيام لا نسمع إلا لحنًا واحدًا كذلك. ولكنه هنالك لحن الإنسانية جميعًا أمام الغيب المجهول. لحن اللهفة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك الغيب المجهول.

ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه. ونجدنا لا نزال فى عالم الشعر. ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم! وإننا لنفتقد هنا الأصالة كما نفتقد جدية الشعور، ولكنه ليس نظمًا فحسب! إن هنا صدى من رائحة عطرة!

فنجده مثلاً يقول :

رعى الـلـه لـيـلـة وصـل خـلـت   وما خـالط الصـفـو فـيـهـا كـدر
أتت بـغـتـة ومـضـت سـرعـة   ومـا قـصـرت مع ذاك القـصـر
بغـيـر احـتـفـال ولا كلفـة   ولا مـوعـد بيـنـنا يـنـتظر
فـقلت وقـد كـاد قلبى يطيـر   سـروراً بـنـيـل المنى والـوطـر
أيا قـلـب تـعـرف مـن قـد أتاك   ويا عـين تدرين من قـد حـضـر
ويا قـمـر الأفق عـد راجـعـا   فـقـد بات فى الأرض عندى قـمـر
ويـا لـيـلـتـى هـكـذا هـكـذا   وبالـله بـالـلـه قف يـا سـحـر
فكـانت كـمـا نشـتـهى ليلة   وطال الحـديـث وطاب السـمـر

أما النظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك فى صياغته ـ كما نجد فيما بعد ـ فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسى :

هو البين حـتى لم يزدك النوى بـعـداً   ترحل قـبل الـبين لا شك من صـدا
أيا فـتنة فى صـورة الإنـس صـورت   ويا مـفـرداً فى الحسن غـادرتنى فـرداً
جـبين وألحـاظ وجـيـد، لأجلهـا   أضـاع الأنام التاج والكـحل والعقـدا
وكم سـئل المسـواك عن ذلـك اللمى   فـأخـبـر أن الريق قـد عطل الشـهـدا

وهناك لا نتحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا إلى مجرد الأوزان والقوافى !

ومن هذا الاستعراض السريع نتصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه التقريب علواً وسفلاً إلى هذا النظم المجرد الأخير .

* * *

ولقد تتاح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه. أو بتعبير أدق يرتفع فيها إلى قمته. فنرى له مستويات فى شعره كثيرة، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومى فى مستويات ثلاثة:

يقول فى الوداع:

أعانقها والنفس بعد مشوقة	إليها، وهل بعد العناق تدان؟
وألثم فاها كى تزول حرارتى	فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذى بى من جوى	ليشفيه ما ترشف الشفتان
كأن فؤادى ليس يشفى غليله	سوى أن يرى الروحين تمتزجان

فما من شك أن هنا صدق عاطفة، وحرارة انفعال، وتعبيراً قويًا عن هذا الانفعال، يعطله فى البيت الثانى ذلك التعليل بكى، وما يوحيه من جفاف! فوق ما يعطل الإيقاع المتمشى فى الأبيات. غير أن التعبير على كل حال موح بما وراءه.

ولكن هذا المستوى العالى فى بابه يبدو أضيق محيطًا فيما يصلنا به من الحياة الدائمة، بالقياس إلى وقفات ابن الرومى نفسه فى مواضع أخرى، كقوله مثلاً فى ريح الصبا:

هبت سحيراً فناجى الغصن صاحبه	موسوسًا وتنادى الطير إعلانا
وُرْقٌ تغنى على خضر مهدلة	تسمو بها وتشم الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب	والغصن من هزه عطفيه نشوانا

فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح، من خلال شعوره الذاتى بالحياة، فى الصبا التى هبت سحيراً، وفى مناجاة الغصن لصاحبه موسوسًا، وفى تنادى الطير معلنة، وفى ذلك الحفل البهيج الراقص الشمل من الوُرق المغنية على الخضر المهدلة، وكأنما هى تداعب الوُرق وتؤرجحها، فتسمو بها وتشم الأرض أحيانا، وفى النشوة التى تخالج الطير فيطرب، وتخالج الغصن فيهتز عطفاه.

هذا من ناحية القيم الشعورية، أما من ناحية القيم التعبيرية، فالصور والظلال الحية المتراثية تملأ ساحة العرض الفسيحة. والإيقاع الموسيقى هنا أجود وأعلى وأشد تناسقًا مع الصور والظلال، وإشعاعات اللفظ كاملة، حتى لتكاد كل لفظة توحي بمفردها[1]: «هبت سحيرًا» ذلك التعبير الذى يصور الصبا جنية مسحورة أو عروسًا من عرائس الغاب هبت فى السحر - «وسحيرًا» أجمل وأرق إيحاء - فبعثت فى كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى. «فناجى الغصن صاحبه موسوسًا» كرفاق الصبى ولدات الشباب. وللفظ «ناجى» صورة خيالية وظل نفسى، تكملها صورة «موسوسًا» على ما فى الوصف هنا من صدق حسى أيضًا، فوسوسة الأغصان والأوراق وقت هبوب الصبا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ما تلقيه من ظلال خيالية. وحركة الأرجحة للورق على الأغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان و«خضر مهدلة» وما فيها من إيحاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل بلا تنسيق فى هذه النشوة الراقصة. و«طائرها» هذه الإضافة وما توحيه من تواد وتواصل وألفة. . وهكذا ينساب كل لفظ فى مكانه يصور للخيال ويوحى بالظلال.

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية جميعًا.

وأحب أن أقول مرة أخرى: أن ليس الموضوع هو الذى حدد منزلة القطعتين. وليس لأن أولاهما تمثل حالة نفسية داخلية، والثانية تمثل حالة نفسية خارجية. ولإزالة هذا اللبس نناقش نموذجًا آخر لابن الرومى نفسه فى حالة نفسية داخلية، ولكنها أوسع رقعة وأرفع أفقًا لأنها تصور موقفًا إنسانيًا كونيًا من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة. . يقول فى الأسفار:

أذاقتنى الأسفار ما كرَّه الغنى ... إلىَّ وأغرانى برفض المطالب

فأصبحت فى الإثراء أزهد زاهد ... وإن كنت فى الإثراء أرغبَ راغب

---

(١) سبق أن قلنا: إن الصور والظلال والإيقاع ليست قيما تعبيرية بحتة.

حريصًا جبانًا أشتهى ثم أنتهى	بلحظى جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فإنه	فقير أتاه الفقر من كل جانب
تنازعنى رغب ورهب كلاهما	قوى، وأعيانى اطلاع المغايب
فقدمت رجلاً رغبة فى رغيبة	وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب
أخاف على نفسى وأرجو مفازها	وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى	ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

ولا جدال فى أن تصوير موقفه الشعورى هنا رائع ودقيق. وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفى بشروطنا التى أسلفناها فى «طريقة تناول الموضوع والسير فيه»: أحاسيسه المتناقضة بين الرغبة الشديدة فى الإثراء والخوف الشديد من السفر. حرصه وجبنه. اشتهاؤه. وانتهاؤه. وقفته يلحظ جناب الرزق لحظ المراقب. تنازع الرغب والرهب إياه. ولفظ «تنازعنى» وصورته الخيالية مجذوبًا من هنا ومن هناك مشدودًا من اليمين والشمال. وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر رجلاً رهبة. ولفظة «رغيبة» وما فيها من انسياب يعمقها فى النفس - ضع بدلها مرغوبة يتغير الجو - إلى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية.

ولكن هذا كله - على قيمته الفنية - ينتهى بنا إلى حالة ذاتية للشاعر فى محيط لحظة واحدة إلى أن يقول:

أخاف على نفسى وأرجو مفازها	وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يرينى غايتى قبل مذهبى	ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

إلى أن يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة إلى مجال آخر فسيح، مجال كونى كبير. هنا ليس ابن الرومى الشخص الفرد هو الذى نرقب نفسه وخواطره فى لحظة من لحظات الزمان، ولكنه ابن الرومى «الإنسان» أمام الأقدار الخالدة. هنا المعرفة الإنسانية المحدودة أمام الغيب الكونى المجهول. هنا يصلنا ابن الرومى بالكون الكبير من خلال موقفه الفردى الخاص. فيذكرنا بالخيام فى هذا المجال - على

اختلاف في التصوير والإحساس ـ وليس المهم أن يقول لنا : إن المعرفة الإنسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة إنسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة ننظر منها إلى السماء والفضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي إلى طبقة «طاغور» وأمثاله ، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظة أو في غالب اللحظات ، وهنا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

* * *

ثم نخلص أخيراً إلى ضرب من الشعر جاء إلى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب إلى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والإنسانية ، ولا تملك أن تلقى به إلى البحر ، لأن إلقاءه خسارة على الفكر البشرى . ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الإيقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة .

كثير من شعر المتنبي والمعرى من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

إنما تنجح المقالة في المر ... ء إذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيذ خالص ... مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بها ... وشر ما يكسب الإنسان ما يصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفاذ إلى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس

شعوري، وفي الشطر الثاني على أساس خلقي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر؟ إن الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات، بلا انفعال شعوري، لأنها مجردة من الحرارة الشعورية، ومن القيم التعبيرية كذلك . فمكانها هناك في فصل النثر بلا جدال!

وليست المسألة أنها حكمة . فالحكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعوري، فتصدر حارة دافقة غنية بالصور والظلال، فتودع ديوان الشعر في درجتها بلا معارضة، وذلك كقول المتنبي نفسه :

ذل من يغبط الذليل بعيش   رب عيش أخف منه الحمام

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيًا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وقوله :

لمن تطلب الدنيا إذا لم ترد بها   سرور محب أو إساءة مجرم

فهنا حكمة نعم . ولكنها حارة . تلمح فيها الانفعال العاطفي، تلمحه في البيت الأول في ذلك التقرير اللاذع الذي يشبه الدعاء . «ذل من يغبط الذليل بعيش» وتلمحه في البيت الثاني في ذلك الأسى المرير الهادئ، الذي يمثله كذلك إيقاع البيت واطراده وامتداده . وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنكاري الذي يشبه التقريع والاعتراض .

ليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر . ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .

ويقول المعري :

أما اليقين فلا يقين وإنما   أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا

ويقول :

سألتموني فأعيتني إجابتكم   من ادعى أنه دارٍ فقد كذبا

ويقول:

والناس فى تيه بلا أمر   والله يفصل عنده الأمر

وذلك كلام كله صادق وواقع. ولكن أين هو من الشعر؟ إن تجربة الغيب المجهول قد عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديعًا. لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه، ووقف أمامها إنسانًا يشعر لا عقلاً يتفكر، ولا ننسى ما للتعبير الجامد الجاف هنا من أثر فى جفاف الشعور.

فإذا نحن سرنا مع المعرى نفسه إلى قوله:

صاح هذى قبورنا تملأ الرحب   فأين القبور من عهد عاد؟

خفف الوطء ما أظن أديم الأ   رض إلا من هذه الأجساد

رب قبر قد صار قبراً مراراً   ضاحك من تزاحم الأضداد

فإننا نقف خشعًا أمام شعور إنسانى عميق، وأمام تعبير تصويرى موح، يزحم المشهد بالصور والظلال، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس، ويرتفع إلى الطراز الأول من الشعر الإنسانى بكل قيمه الشعورية والتعبيرية. ولا يفوتنى أن أنبه خاصة إلى الإيقاع الموسيقى فى كل بيت. ومع أن الأبيات كلها من وزن واحد إلا أنها تختلف إيقاعًا، لأن الوزن وحده لا يحدد لون الإيقاع. فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة، وهناك موسيقى داخلية، ناشئة من طبيعة توالى الحروف ومخارجها، لا من حركة هذه الحروف التى يتم بها الوزن العروضى.

فى البيت الأول رنة إعلان وإشارة إلى مجال فسيح.

«صاح هذى قبورنا تملأ الرحب».

ولعل لهذه المدات الثلاث المتوالية فى «صاح» «هذى» «قبورنا» دخلا فى ذلك الإيقاع الموسيقى الخاص.

فإذا وصلنا إلى البيت الثانى أحسسنا إيقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة تخطو فى حذر وخشية:

خففف الوطء مـا أظن أديم الأ   رض إلا مـن هذه الأجـسـاد

ويختلف الإيقاع فى البيت الثالث فتنطلق هذه الخطوات الحذرة، وينطلق الإيقاع، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الأضداد!

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة، وشعر العاطفة الحارة، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك فى سجل الآداب. وعليها يقاس كثير من الشعر المعاصر الذى يمعن فى الفكرة المجردة أحيانًا، حتى يبدو عاريًا من اللحم والدم، عاطلاً من الحرارة والحياة. وفى ديوان الزهاوى وشكرى والعقاد - على ما لهم من شعر أحيانًا - كثير من ذلك الطراز، أولى به أن ينقل إلى كتبهم النثرية فى البحوث والتعليمات.

* * *

ولا بد قبل أن نختم فصل الشعر أن نقول فيه كلمة مستقلة عن «اللفظ». ففى الشعر خاصة يشغل اللفظ مكانًا ممتازًا يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة إلى ما سبق فى فصول الكتاب.

لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره. لا على طريقة الجاحظ الذى كان يرى أن «المعانى ملقاة على قارعة الطريق» وأن المزية كلها للعبارة، حيث يتابعه أبو هلال فيرى أن «ليس الشأن فى إيراد المعانى، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه... مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم» ولا على طريقة «المدرسة التعبيرية» التى كان يمثلها فى العصر الحديث: المنفلوطى وشوقى، حيث يكمن وراء التزويق فى العبارة كثير من التزوير فى الشعور - على النحو الذى ضربنا له مثلاً قصيدة شوقى فى قصر أنس الوجود.. لا نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على أساس أنه كل شىء، فقد بينا بما فيه الكفاية أن القيم الشعورية لها مكانها الأصيل فى تقويم العمل الأدبى، وإن كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية.

إنما نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على طريقة أخرى، وعلى أساس آخر.

إن اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية فى العمل

الأدبى، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية. وهو لا يؤدى هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التى يصورها، وعندئذ فقط يستنفد ـ على قدر الإمكان ـ تلك الطاقة الشعورية ويوحيها إلى نفوس الآخرين.

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة فى الحياة، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التى يعبر عنها. وقد أسلفنا أن اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه. وهى دلالته اللغوية ودلالته الإيقاعية ودلالته التصويرية. ونقص أىٍّ من هذه الدلالات الثلاثة فى الشعر يؤثر فى مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التى يتصدى لتصويرها، ويغض من قوة الإيحاء إلى نفوس الآخرين.

وأيًّا كانت القيم الشعورية، فإن تقصير اللفظ فى تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها، ويمنعه الإيحاء. ويؤثر بالتالى فى حكمنا على النص الأدبى وعلى صاحبه كذلك!

من هنا كان للفظ قيمته وبخاصة فى الشعر الذى هو صورة من اللحظات الفائقة فى الحياة الشعورية.

ولم يخطئ بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون: «المتنبى والمعرى حكيمان والشاعر البحترى» أو وهم يضيقون بأبى تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية.

ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير ما نفهم، ويريدون وظيفته على غير ما نريد؛ ولكننا نقول: إن إيقاع البحترى وصوره وظلاله المشعة هى نموذج بارع فى الشعر العربى للأداء الشعرى الموحى. ولو كان البحترى فى طبيعته الشعرية أكبر مما كان، أى لو كان من طراز المتنبى أو ابن الرومى لكان مكانه أضخم وأعلى. وهذا ابن الرومى ـ على موهبته الفنية الفريدة فى الشعر العربى ـ يعوقه تعبيره النثرى المفصل المعلل فى أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التى تستحقها طبيعة شعوره، وحين يوفق فى التعبير على نحو أبياته فى ريح الصبا، وأبياته فى كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس إلى الشعر العربى كله.

والمتنبى حين يخلص من برودة التأمل الفكرى، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظى يصل إلى قمة فنية شامخة بالقياس إلى الشعر العربى كله كذلك. وحين تخلص لأبى تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئًا آخر. وبالمثل نجد للمعرى فى أحيان قليلة أبياتًا من الشعر الخالص الطليق التعبير.

وليس المقصود هو رونق اللفظ أو جزالته، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته. إنما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية، وطبيعة الإشعاع الإيقاعى والتصويرى للفظ، بحيث يتسق الجو الشعورى والجو التعبيرى على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومى فى ربح الصبا، وأبيات المعرى فى قصيدة الرثاء الدالية، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الأمثلة زيادة على كل ما قدمنا.

يقول البحترى فى عيد النيروز فى الربيع:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا	من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز فى غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوَّما
يفتقها برد الندى فكأنه	يبث حديثًا كان قبل مكتما
فمن شجر رد الربيع لباسه	عليه كما نشرت وشيًا منمنما
ورق نسيم الريح حتى حسبته	يجيء بأنفاس الأحبة نُعَّما

وقد تحدثنا عن إيحاء البيت الأول وإيقاعه فيما مضى. فلنتابع الحديث:

إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والظلال التى تشعها الألفاظ والعبارات ينشر جو الربيع ـ كما هو نفس الشاعر ـ فالجو كله جو يقظة بادئة وتعبير عن مكنون فى الضمير. فالربيع «كاد أن يتكلما» والنيروز «نبّه» فى «غسق الدجى» «أوائل ورد كن بالأمس نوّمًا» وبرد الندى «يفتقها» وكأنه «يبث» حديثًا «كان قبل مكتما» والربيع يرد على الشجر لباسه كما نشرت «وشيًا منمنما» والوشى المنمنم أشبه شىء بالهمس فى أذن الورد للتنبيه و«نسيم» الريح «رق» حتى ليحسبه يجيء بأنفاس الأحبة «نعما».

كل ظل للفظ، وكل إيقاع، هو ظل اليقظة البادئة وإيقاع الحركة المتفتحة. وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس: الربيع يكاد أن يتكلم وهو ينبه أوائل الورد النوّم فى غسق الدجى. والشاعر يقول: «كن نومًا» لا «كانت نائمة» لأن نون النسوة والجميع يوحى بأنهن عرائس وسنْى ينبههن الحبيب الزائر فى غسق الدجى. ويستمر الجو فنرى برد الندى يفتق الغلائل عن هؤلاء العرائس، ويبثهن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكتما. والربيع يرد اللباس على عرائسه وكأنما ينشر أردية منمنمة موشاة، والنسيم يرق حتى لكأنه نفاس الأحبة. والأحبة الناعمين الهانئين.

ذلك جو. وتلك ألفاظ. فلننظر إلى جو آخر وألفاظ أخرى للبحترى أيضًا فى ديوان كسرى:

يُتظنَّى من الكآبة إذ يبـ	ـدو لعينى مصبِّح أو مُمَسِّى
مز عجا بالفراق عن أنس ألفٍ	عَزَّ أو مرهقًا بتطليق عرس
فهو يبدى تجلدًا وعليه	كلكل من كلاكل الدهر مرسى

فهو جو كئيب مختنق الأنفاس. وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك فى خلق هذا الجو الكئيب المختنق الأنفاس، لا بمعناها اللغوى فحسب، بل بظلها وجرسها: «يتظنى» «مزعجًا بالفراق» «مرهقًا بتطليق عرس» «ككل من كلاكل الدهر مرسى».

إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحنتها وذكرياتها وصورها الخيالية وظلالها، فتنشر فى الجو أسى عميقًا، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها. وللألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل فى السياق ظلال مفردة تستمدها مما «وراء الشعور» من الذكريات والصور التى صاحبتها فى تاريخها الشخصى والإنسانى على الزمن الطويل، ثم لها كذلك ظلالها وهى فى نسق كامل. والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل «عبد القاهر» لأنه لا يرى دلالة اللفظ إلا فى نظم معين. وهذه مغالاة منه. فللفظ ظله الخاص وجرسه الموحى فى كثير من الأحيان.

وطبيعى أن الجمال الفنى فى هذه الأبيات لا تستقل به فى ظلال الألفاظ المفردة

ولا إيقاعها، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى المكتملة فى النسق، فصياغة «مزعجًا» «ومرهقًا» للمفعول تصور جو الإكراه الذى كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل ثم يضاف إلى هذا كله طبيعة الإحساس بهذا الإيوان كأنه حى مكروب، بعاطفه الشاعر فى كربته، ويحس بنفسه تجاوب «نفسه» لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومى أبياته التى حللناها فيما مضى عن «ريح الصبا» فترى كل لفظ فى مكانه وجوه يوحى بإيقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمعه يقول فى «نرجسة».

يا حبذا النرجس ريحانة ... لأنف مغبوق ومصبوح

كأنه من طيب أرواحه ... ركّب من رَوْح ومن روح

فنلمح هنا تنافرًا بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع وظلال هذه الألفاظ . ضع صورة النرجسة التى تشير بعينها الناعسة ولا تنطق، وتلمح ولا تصرح - بخلاف طريقة الورد مثلا فى التعبير ! - ضع هذا بجوار «لأنف مغبوق ومصبوح» بذلك الجرس الغليظ الجاف فى وزن البيت كله وفى لفظ «مغبوق» ولفظ «مصبوح» ومعها «أنف»! ثم ضع بجوارها كذلك «ركّب» الذى يوحى إليك بأغلظ الأجسام وأجفها، وقد اختنقت معه «روح وروح» لأن فى التركيب خشونة وعنفًا لا يتسق ظلهما مع ظل الروح والروح، ولا مع ظل النرجس والريحان!

إن للألفاظ أرواحًا، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح فى جوها الملائم لطبيعتها، فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يُحسنُ أن يهـ ... ـدى الرزايا إلى ذوى الأحساب

فلهذا يجف بعد اخضرار ... قبل روض الوهاد روض الروابى

فنرى هنا ألفاظًا عارية من الظلال والإيقاع، مجردة من الرمز والإيحاء، ونجد

بخاصة كلمة «فلهذا» وهى تنقلنا إلى وضح الذهن الأجرد، إلى منطق التعليل والقياس الظاهرى، ونخرج بها من جو الشعر كله إلى جو مجرد من الظلال والشيات.

ويقول عن مشاهد الربيع:

من كل زاهرة ترقرق بالندى   فكأنها عين إليك تحدر
تبدو ويحجبها الجحيم كأنها   عذراء تبدو تارة وتَخَفَّرُ
حتى غدت وهداتها ونجادها   فئتين فى حلل الربيع تبختر

والتعبير هنا أجود وأنسب، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته، ولكن أين هى من أبيات البحترى، ومن طلاقتها التى تطلق بشاشة الربيع؟ وأين هى من أبيات ابن الرومى عن ريح الصبا؟ ولعل للإيقاع الموسيقى هنا فى الأبيات دخلا فى جمود المشهد فى الحس عن الانطلاق الكامل، اقرأ «فكأنها عين إليك تحدر» هذا التشديد فى «كأنها» وفى «تحدر» يوحى بالتشديد والتوقف فى جريان الإيقاع وفى ظل الصورة. فالبيت يبدأ طليقًا خفيفًا «من كل زاهرة ترقرق بالندى» وينتهى متوقفًا غليظًا بالشطر الثانى والفرق بين إيقاعهما وظليهما هو الفرق بين انسياب «ترقرق» وتقبض «تحدر»، وكذلك تبدو هذه الظاهرة: ظاهرة الانسياب والتقبض، فى شطرى البيت الثانى: «تبدو ويحجبها الجحيم كأنها» و«عذراء تبدو تارة وتَخَفَّرُ» فتخفر هذه منقضبة متكتلة! فى جو الربيع الطليق البهيج. وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ، إنما هو الشعور التلقائى الغامض الذى توحيه إلى النفس - بلا انتباه - تلك الإيقاعات والإيقاع الموسيقى ينساب إلى النفس ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعى إلى معنى الألفاظ والسياق.

ويقول المتنبى:

وللواجد المكروب من زفراته   سكوت عزاء أو سكوت لغوب

فإذا كل لفظ وكل إيقاع فى البيت يصور الجو المكروب الكظيم الذى يريد تصويره.. «الواجد المكروب» «زفراته» «لغوب» ولكل من هذه الألفاظ صورة خيالية وظلال نفسية يلقيها بذاته بمجرد نطقه؛ ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها

وتتضح فى السياق وتتناسق، ولو قال «آهاته» مثلا بدل «زفراته» لما تم الاتساق بينها وبين «المكروب» فالمكروب يزفر، ولا يتأوه. ولو قال تعب بدل لغوب لنقص الظل لأن المكروب الكاظم يعانى اللغوب. والتعب أخف وقعًا وجرسًا وظلا.. ثم اقرأ الشطر الثانى «سكوت عزاء أو سكوت لغوب» تجدك تقف حتما بعد «سكوت عزاء» تقف ولو كنت واصلا للكلام. تقف فى التنفس، فكأنما هى زفرة تتبعها زفرة أخرى فى «أو سكوت لغوب» وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات.

وهذا التوفيق يخون المتنبى حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه، ولا يستمد مما وراء الوعى عباراته وشعوراته، فاسمعه يقول:

يعطيك مبتدرًا فإن أعجلته	أعطاك معتذرًا كمن قد أجرما
ويرى التعظم أن يُرى متواضعًا	ويرى التعاظم أن يرى متعظما
نصر الفعال على المقال كأنما	خال السؤال على النوال محرَّما

تجد التعبير النثرى البارد المعقد، الذى لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة، ولا يسلك إيقاعه أبدا طريقه إلى الحس، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهنى سلك طريقة الذهن فى التعبير فحسب، ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة معقدة. ولعل هنا تناسقًا بين طريقة التعبير والعبارة، ولكنه تناسق يخرج بهما جميعًا من منطقة الشعر على العموم!

* * *

لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الأساس. لأن الإغراق فى تصغير قيمته مفسد لفن الأدب كالإغراق فى تضخيم هذه القيمة. ولأن فهم وظيفة اللفظ فى العمل الأدبى فهمًا كاملا كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية وبين الجو الشعورى المراد تصويره، ويلفت النظر إلى المواضع الدقيقة الحساسة فى تذوق الأدب والاستمتاع به.

والشعر هو أولى فنون الأدب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس.

القصة والأقصوصة

إذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة فى الحياة، فالقصة هى التعبير عن الحياة. الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر فى الزمن، ممثلة فى الحوادث والمشاعر الداخلية. بفارق واحد: هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة، ولا تنتهى إلى نقطة معينة، ولا يمكن فرز لحظة منها تبتدئ فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التى قبلها، ولا تقف هى عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها. أما القصة فتبدأ وتنتهى فى حدود زمنية معينة، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتى هذه الحدود.

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات، وتتوالى فيها الحوادث والأحداث منذ الأزل إلى الأبد لغاية غير معلومة للإنسان، غاية بعيدة فى مجاهيل الأبد. وكل حادثة هى جزء من حادثة أخرى أكبر منها، وكل غاية هى وسيلة لغاية أشمل. فتتبع سياقها - كما هى - لا ينتهى إلى غاية معينة نبصرها فى جيل أو عدة أجيال. ولكن القصة اختيار وتنسيق، اختيار الحادثة أو عدة حوادث، تبدأ وتنتهى فى زمن محدود وتصور غاية معينة، وتساق جزئياتها سياقة معينة لتؤدى إلى تصوير هذه الغاية. فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق.

هى أشبه شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول. كذلك تصنع القصة وهى تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية، ثم تزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة، كأنما تقف الحياة عندها لحظة - وهى لا تقف أبداً - قبل أن تتابع السير إلى أجلها المرسوم. وهذا التنسيق هو العمل الفنى فيها، وهو الذى يختلف فيه قصاص عن قصاص، وتتعدد فيه النماذج.

وإنه ليستوى أن يتناول فى هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل، وحوادث تمت على هذه الأرض، وأشخاصًا عاشوا هذه الحياة، أو أن يتناول فترة ولدت فى الخيال، وحوادث تمت فى النفس، وأشخاصًا عاشوا فى الضمير. فالمهم هو طريقة

التنسيق : بالحذف هنا والإضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير فى الجزئيات ، وبقيادة سير الحوادث والخوالج ، لتؤدى إلى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذى لا يقف ، ويضع لها طابعًا موسومًا بنظرة صاحبها إلى الحياة .

والحرية التى تتمتع بها القصة فى أن تطول كما تشاء وتتسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيىء لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة ، وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته ، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث ، وألا تقف دون حادثة خارجية أو خالجة داخلية . . وهذا ما يؤهل القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التى تختارها ، أيا كانت طبيعتها ولونها ، ومجالها فى الزمن أو فى الشعور .

هذه الحرية ليست متاحة للأقصوصة مثلا . فهى مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، أو حالة شعورية معينة ، أو شخصية خاصة ؛ ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها ، وما يتصل بها من حالات وأسباب فى محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية وهى مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقة الممثلين . وليست متاحة للملحمة . وهى مقيدة بتصوير الشخصيات والأحداث الخارقة لأنها شعر ، والشعر - كما قلنا - لا تتم جودته إلا فى جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لا تصلح للحياة العادية التى تتبع خط الزمن المنساب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه فى تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشارك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعورى العام . ولكن مجال القصة فى هذا أفسح وأشمل ، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، فى حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهمه تتبع الأسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر فى بعض المواقف - إلى حد ما - فترتفع إلى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ما تؤدى واجب اللحظة المعينة الصغيرة فى السياق ، فالحالات التى تقتضى الشعر نوبات عابرة لا تدوم ؛ فإذا تجاوزها سياق

القصة وجب أن تعود إلى طبيعة الحياة العادية ، فتتحدث باللغة العادية وبالإيقاع العادى المناسب لسياق الحياة المعتادة .

* * *

والقصة ليست هى مجرد الحوادث أو الشخصيات . إنما هى - قبل ذلك - الأسلوب الفنى ، أو طريقة العرض التى ترتب الحوادث فى مواضعها . وتحرك الشخصيات فى مجالها ، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجرى ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجرى كما لو كانت تجرى فى الحياة بلا تعمل أو افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث فى الحياة لا تقف عند حد لتؤدى إلى غاية محدودة ، بينما هى فى القصة تساق على وضع خاص لإبراز غاية معينة فى زمن معين . ولكن براعة القصاص هى التى تجرى الحوادث فى هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعى المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتيان . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانيًا : صحة رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملامحها ، وكلما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته فى رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية أو الداخلية أو هما معًا . وبعضهم يدع الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجرى بالجميع . إنما المهم هو الطريقة : طريقة تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدى إلى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجرى فى طريقها الطبيعى . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش فى أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوى أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضجيج، والشخصيات العظيمة ذات السمت والبروز. أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية. والشخصيات المكرورة المغمورة. أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء. مادام يجرى الحياة فى مجراها الطبيعى، ويحرك شخوصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم فى الحياة، ولا يشعرنا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمى صغيرة أو كبيرة، كما يشاء هو، لا كما تشاء طبائع الأشياء! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية، ونرى شخصيات «واقعية» فنحس بالتزوير فى وجودها. وهذا وذلك راجع إلى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء.

وهناك طرق شتى للعرض. فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الأولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار، أو حركة عنيفة، أو مشهد صاخب. وبعضهم يبدأ حديثه هونًا وبأشياء عادية جدًا، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئًا ذا بال وقع أو سيقع. وشيئًا فشيئًا يزحم إحساسنا بالمشاعر، ويملأ خيالنا بالصور، ويطبع فى حسنا الموقف كله كأننا عشناه.

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطارًا من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا فى المسرح، ويصل بعضهم فى هذا إلى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هى بعض الشخصيات العاملة فى جو القصة، لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها. وهذا هو الإبداع الفنى. وبعضهم يجعلها مجرد إطار، وكثيرًا ما يخفق هؤلاء فى إشعارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشوًا لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شىء فيها.

وهناك من يجرد الجو من المناظر والمشاهد، ويلتفت إلى الحادثة أو الشخصية وحدهما كما لو كانا يقعان فى محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء! ويحتاج هؤلاء إلى قوة بارعة لغمر القارئ فى جو القصة، وإغراقه فى لجتها، فلا يتنبه إلى المحيط الخارجى، ولا يخرج من سحر الشخصية أو أسر السياق.

* * *

بقى عنصر آخر له وزن فى القصة. هو القيمة الشعورية. فقد كان حديثنا إلى

هذه اللحظة عن القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفنى فى العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر فى الوزن الفنى للقصة . فكل موضوع صالح ، إنما طريقة عرضه هى التى تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعورية التى يرتفع إليها الموضوع ، والتى تصور فى ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الإحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرها وغاياتها . هناك الزاوية التى يطل منها القصاص على هذا العالم ، والأشعة التى يراه على ضوئها . هناك المدى الذى يتعمقه القصاص فى النفس الإنسانية وفى الحياة من حولها ، وفى الكون وما فيه ومن فيه . . ومن هنا تختلف الآفاق التى يبلغها القصاص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية - طريقة العرض وطريقة التعبير - قيمتها فى تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم ، ولا بد من النظر إلى هذه الآفاق الشعورية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها .

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية ، ولكنه لا يتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا محيط الفترة الزمنية التى تجرى فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد فى «الباب الضيق والسمفونية الريفية» - على رغم ما فيهما من شذى روحى - وأوسكار ويلد فى «صورة دوريان جراى وشبح كنترفيل» وبرنارد شو فى «جان دارك وتابع الشيطان» . وبعضهم يقفنا - بعد الحوادث - وجهًا لوجه أمام الحياة كلها : سننها الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقدارها الشاملة . وهذا البعض لا يحدثنا عن هذه الشئون حديثًا مباشرًا ، إنما يدعنا نتسرب من خلال الشخصيات المعينة إلى الإنسانية الخالدة - كما ترتسم فى بصيرته - فتلك الحادثة جزء وكل ، وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويبلغ بعضهم فى الإبداع إلى الحد الذى تصبح نماذجه البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الإنسانية ، وتصبح أحداثه ووقائعه سمة على الكون والدهر أوضح من الحوادث التاريخية . ومن هؤلاء تولستوى فى «البعث» وتوماس هاردى فى «تس» و«جود المغمور» ودستويفسكى فى «المقامر» وأرز يباشيف فى «ابن الطبيعة» . . . إلخ .

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الأول بلا جدال .

وهذا البيان يفيدنا فى تحديد ما نعنيه بأن القصة هى الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده . إنما هو الواقع الأبدى ـ كما يبدو من خلال الواقع الوقتى . وهو النماذج الإنسانية ـ كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية ـ وهذه آفاق القصاص الكبير ، كما هى آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصاص فى هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية .

تقرأ «البعث» أو «تس» أو «جود المغمور» أو «المقامر» . أو «ابن الطبيعة» فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار . فتنسى الأشخاص والحوادث فى النهاية ، لتذكر الضعف الإنسانى إزاء القوى الكونية والغرائز والشهوات والنزعات ، دون أن يقول لك القصاص شيئًا من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسرًا على هذا الاتجاه الكونى العام . وذلك أفسح من آفاق القصة المحدودة بحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع فى القصة العربية الحديثة ـ مع فارق فى المستوى والمحيط ـ نجد «خان الخليلى» لنجيب محفوظ الشاب . وإنه ليسرنى أن ألمح هذا الشبه العام فى اتجاه الآفاق أيًا كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ! فهذه السمة سمة كبار القصاص ، والقصة وليدة فى الأدب العربى . فحسبها أن تبلغ الآن ما بلغته فى فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة فى هذه الأيام فى اتجاهين : الاتجاه إلى الصراع الاجتماعى ، والاتجاه إلى التحليل النفسى . وليس لنا من اعتراض على أى اتجاه ، مادام لا يؤثر فى سمة العمل الإنسانية ، ولا يطغى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا فى محيطها . ولكن الغلو فى الاتجاه الاجتماعى كاد يحيل القصة توجيهات اجتماعية مباشرة أو نبوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز فى معظم قصصه ، لا عملا فنيًا يخاطب الحاسة الفنية ، ويجرى فى تاريخ الحياة الطبيعى المرسوم . والغلو فى التحليل النفسى كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضرًا لجلسة تحليل نفسى !

وهذا وذاك ليس فنًا ، ولو أخذ الشكل الظاهرى للفنون !

وكذلك حاول بعضهم فى وقت ما أن ينشئ قصة رمزية، فانتهينا إلى معميات لا ترسم حياة، ولا تصور نفوسًا، ولست أحسب القصة ميدانًا للاتجاه الرمزى، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه.

فالقصة من عمل الوعى، ونصيب اللاوعى فيها محدود؛ وأثره لا يبدو على كل حال فى التصميم الفنى للقصة، ولا فى التعبير عنها إلا بمقدار؛ فقد يكون له أثر فى تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها؛ ولكن أثره ضعيف فى التعبير عن هذه التصورات والأفعال، لأن التعبير فى القصة يتم فى حالة وعى كامل، لا كما يتم فى الشعر فى بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعى وتغرقه لحظات.

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة فى شعوره، وعن إحساس مبهم له تعبيرًا رمزيًا. ولكن القصاص. القصاص الذى يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع، والشخصيات كأنها تعيش، والحياة كأنها تجرى، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير. هذا القصاص كيف يختار طريقة الرمز، فيدعنا فى غموض وإبهام؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم؟ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكما.

إن لحظات الغموض والإبهام ليست دائمة فى نفس الشاعر. ونادرون جدًا أولئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها فى ضباب. فإذا عبر الشاعر فى بعض الأحيان تعبيرًا رمزيًا عن شعور لا يتبينه فى نفسه واضحًا، كان ذلك مقبولاً. أما أن يجىء قصاص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث فى فترات مختلفة تصويرًا رمزيًا، فذلك هو الافتعال، فضلاً على ما فيه من مخالفة طبيعة القصة ومجالها الطبيعى.

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية، لأن الأقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالقصيدة. والحالات النفسية المفردة تحتمل الرمزية. فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الأشخاص، وفترة كاملة من الحياة فى جو رمزى، فنحسبه مخالفة لطبيعة الأشياء، ومسألة تراد إرادة ويعدل بها عن طريقها الطبيعى. وأشد ما يفسد العمل الفنى ألا تكون طبيعته هى التى توحى باتجاهه، وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق، يحدد القوالب والأشكال. وهذا هو عيب «المدارس» الفنية على وجه الإجمال.

بقيت كلمة أخيرة فى لغة القصة . وقوام كل عمل أدبى هو مطابقة قيمه التعبيرية لقيمه الشعورية ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذى تستخدم فيه واتجاهه . والقصة - كما قلنا - تهدف إلى تصوير الحياة فى محيطها الطبيعى ، وفى هذا المحيط تختلف الأجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنا أن لغة القصة ينبغى أن تكون لغة نثرية لا شعرية - إلا فى اللحظات الخاصة التى يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، أو يراد وضع إطار من وصف الطبيعة أو سواها تعيش فى داخله لحظات حالمة مشرقة أو كئيبة آسية ، فى سياق القصة - وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعه ، كان ذلك أكمل ، لأنه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشعورنا بأن الحياة تجرى طبيعية أمامنا دون أن يعترضها تنسيقه المفتعل . وقد يجد المؤلفون فى اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لأنها بطبيعتها لغة الخواص ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأساليبها . وخير ما يضرب به المثل على هذا التطويع أسلوب المازنى فى «إبراهيم الكاتب» و«إبراهيم الثانى» بل فى سائر ما كتب من الأقاصيص والصور . والأمر الذى يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، إذا صحت النية ، وانتفى الكسل والمحال .

* * *

أما الأقصوصة فهى شىء آخر غير القصة فليست الأقصوصة «قصة قصيرة» وتسميتها هكذا Short Story قد توجد شيئًا من اللبس . ولعله أولى أن نصطلح فى اللغة العربية على تسمية القصة «رواية»[1] لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه .

ليست الأقصوصة قصة قصيرة وحجم الأقصوصة ليس هو السمة التى تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها إنما يتعداه إلى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة أو عدة شخصيات فى محيط واسع فى الحياة . ويجوز أن

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة السحار فى مقدمته لكتاب «همزات الشياطين» عن الأقصوصة والرواية .

تصف مولد هذه الشخصية، وكل ما أحاط به، وتتدرج معها فتصف كل ما وقع لها، وتستطرد إلى الشخصيات والأحداث التى اعترضت طريقها، فتصفها وتحللها، وتدخل فى السياق - المرة بعد المرة - شخصيات جديدة، ومعالم طبيعية، وحوادث تعترض مجرى القصة الأولى، وتتفرع إلى جداول ومنعرجات تؤثر فى اتجاهها، وتشمل على وجه العموم كل شخص أو حادث أو مناسبة أو منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب أو من بعيد، مادام اشتمالها عليه ليس متكلفًا ولا مفتعلا.

أما الأقصوصة فتدور على محور واحد، فى خط سير واحد، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة، أو حادثة خاصة، أو حالة شعورية معينة، ولا تقبل التشعب والاستطراد إلى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية.

ولا بد فى القصة من بدء ونهاية للحوادث، لتصل إلى غاية مرسومة - كما قلنا - أما الأقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصًا ما فى لحظة ما، فإذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها. ولقد تعالج الأقصوصة حادثة ذات أثر معين فى حياة معينة، فيكون لها بدء ونهاية. ولكن هذا ليس شرطًا فيها، ولا يخل عدم وجوده بوجودها، والحادثة على العموم فى الأقصوصة هى آخر مقوماتها وأقل قيمها.

ولأن الأقصوصة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية، كان من الضرورى أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى، وأن تعتمد على تعبير لفظى حافل بالصور والظلال والإيقاع. كالشعر، لأن الفرصة التى أمامها للإيحاء محدودة، وحبكة الحوادث التى قد تغنى فى القصة ليست ميسرة لها، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع.

لذلك تسقط الأقصوصة البطيئة الحركة الباردة العبارة، لأن الأقصوصة كلها تتركز فى الحركة السريعة والعبارة المشعة. وليس معنى هذا هو الافتعال فى السياق ليكون حاراً، وفى العبارة لتكون رنانة؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية، والتعبير بعبارة فيها لون شعرى على قدر الإمكان، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة

ساذجة، ثم تأخذ فى الحرارة بعدها والاندفاع، لأن الفرصة هنا محدودة، والشوط كذلك قريب.

وقد تبلغ الأقصوصة فى الإيحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة. وتصل بالنفس فى نهايتها إلى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى.

ومازلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة «رجل للبحر» للقصاص «هـ. أ. مانهود» فى مجموعة «من الأدب الفرنسى للزيات». أو أقصوصة «دفن روجر مالفن» للقصاص «ناثانيل هوثورن» فى مجموعة «مختارات من الأدب الإنجليزى للمازنى» أو أقصوصة «الصمت» للقصاص «أندرييف» فى مجموعة «ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقى» أو أقصوصة «حارس المنارة» للقصاص «سينكوكز» فى مجموعة «الخطايا السبع لعلى أدهم» أو أقصوصة «الأحمر» للقصاص «سومرست موم» فى مجموعة «أمطار للسيدة أمينة السعيد»، أو أقصوصة «رسالة من امرأة مجهولة» للقصاص «زفايج» فى مجموعة «سخريات صغيرة لمحمد قطب» أو أقصوصة «ليرضى امرأته» لتوماس هاردى فى نفس المجموعة. ومن هذا الاتجاه فى اللغة العربية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى. و«وسوسة الشيطان» لعبد الحميد جودة السحار.

وهى حالات شعورية ترتفع إلى مستوى أرفع الحالات التى خالجتنى وأنا أقرأ لكبار الشعراء.

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا ما فى طاقة الفن الذى يزاولونه أن يبلغه، لو رزقوا الموهبة. ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرءون من أقاصيص عما تستطيع الأقصوصة بطبيعتها أن ترقى إليه من آفاق.

* * *

ولقد نستطيع - وهذا مجرد اقتراح - أن نسمى: أقصوصة وقصة ورواية. فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذى أسلفنا. أما القصة فتكون وسطًا بينهما - لا فى الحجم فالحجم يعنى شيئًا - ولكن فى المحيط الذى تشمله. يكون لها بدء

ونهاية فى الزمن حتما كالرواية. ولكنها لا تتسع اتساعها، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية. إنما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشاعر.

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندريه جيد، والمقامر لدستويفسكى، لأن حجمهما متقارب مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلا طيبًا للقصة ذات الاتجاه الواحد، إذ هى صورة حب خاص فى نفس خاصة. بينما المقامر على صغرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل. . وعلى كل فهذا مجرد اقتراح.

التمثيليـــة

إذا كان فى ميسور القصة تصوير الحياة فى فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملابساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بلغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية فى كل موضع من مواضعها، فالتمثيلية تتقيد معها بهذا القيد دون أن نتمتع بالحرية التى تتمتع بها فى الجوانب الأخرى!

هى أولا مقيدة بزمن محدود. زمن التمثيل. فلا تملك أن تتجاوز حداً معينًا من الطول، ليمكن تمثيلها فى فترة معقولة.

وهذا القيد الزمنى الكمى، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال. فهى لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها. لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف فى الحادثة. وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة. وقد تتسع هذه الفجوات إلى حد أن تسقط جيلاً كاملا بين الفصل والفصل، لا نقول عنه إلا كلمة عابرة خلال السياق، تشير إلى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات[1].

وهى مقيدة ثانيا بطريقة تعبير معينة. هى الحوار. فى حين تملك القصة أن تكون

---

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث: فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت فى العصر القديم.

حواراً فى بعض المواضع، ووصفا فى بعضها، وتعليقًا على هذا الحوار يوضحه ويحلله . . . إلخ .

وهى مقيدة ثالثًا بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة فى أن تختار المجال الذى تقع فيه حوادثها، فى الطبيعة : فى البحار والصحارى والجبال والوهاد، وفى كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهى مقيدة ـ من ناحية المسرح ـ بمكان محدد، لا تظهر فيه إلا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر فى غابة أو صحراء أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة ـ فى الغالب ـ إلى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها فى الخيال كالقصة، ولا فى الواقع كالفيلم السينمائى .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة إنسانية كذلك، ليستطيع الممثل أن يؤدى الأدوار فى حدود الطاقة الإنسانية . أما قوى الطبيعة، والقوى الخارقة على العموم فليست فى متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنبًا كليًا أو جزئيًا، بينما القصة طليقة فى تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة فهم يريدون حركة ينفعلون لها . حركة منظورة بقدر الإمكان، لا حركة نفسية وشعورية خفية، ولا حركة ذهنية تجريدية، لأن الحركة المحسوسة هى التى يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج إلى فرد فى وحدة، لديه فسحة للتأمل والتفكير، ومتابعة الأحاسيس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه فى الموضوع وفى التعبير، ويحتاج إلى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة، وعن الخاطرة بالحادثة، وفى اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة فى ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع، دون تزوير أو افتعال، ودون أن تكون مع هذا مملة أو قاطعة للحركة الشعورية .

ولأن التمثيل حركة محسوسة، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدد أشد مما تتقيد القصة، لأن النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم أمام مشاهد حقيقية ـ لا تمثيلية ـ لكى

يندمجوا فى الجو ويستمتعوا بالمشاهدة. ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التى تحقق هذا الشعور، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم. فإذا لم تكن الحوادث «واقعية» ـ لا بالمعنى الاصطلاحى ولكن بمعنى طبيعية ـ انكشف الأمر وفشل بالوسائل المساعدة. وهذا يحتم ـ فوق واقعية الحوادث ـ أن يكون التعبير عنها مفصلا على قدود الأبطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الإمكان. وإذا كان هذا شرطًا فى القصة الناجحة، فهو كذلك فى التمثيلية، وبدرجة ألزم وأشد ضرورة، لأن كل انحراف غير طبيعى فى التعبير أو التفكير يكشف «اللعبة» ويضيع الجو التأثيرى الذى تحاوله التمثيلية، كما يتحتم أن تكون الخاتمة متمشية مع سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة.

يتبين من هذا كله أن التمثيلية فى حاجة إلى موهبة أخرى غير الموهبة القصصية. فالموهبة فى القصة تصوير وتسلسل واستطراد. والموهبة فى التمثيلية تنسيق وتقطيع وحركة.

وفى القصة تنسيق لا شك فيه، فى اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدى إلى نهاية معينة طبيعية فى الوقت ذاته. ولكن المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر. هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغنى عن الحوادث المتسلسلة الساقطة فى الفجوات قبل الفصل الأول وبين الفصول. وهى فى هذا أشبه بعمل المصور فى اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحى بما سبق من مناظره وبما لحق.

وتصوير طبيعة إنسانية أو موقف إنسانى بالوصف شىء، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شىء آخر؛ والمقدرة التى يحتاج إليها الكاتب ليخلق شخوصًا ناطقة متحركة هى مقدرة من نوع آخر غير التى يحتاج إليها ليخلق شخوصًا موصوفة مرسومة.

والبراعة فى الحوار ـ تلك الجمل القصيرة التى قد تكون فى بعض الأحيان لفظًا واحدًا ـ غير البراعة فى الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود.

والجملة الزائدة فى القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظى وتصويرى ولكن الجملة الزائدة فى الحوار قد تطفئ الموقف، وتمل النظارة، لأنها تبطئ الحركة عن

موعدها المناسب والحركة أهم من العبارة فى المسرح! وكثير من الحوادث يستساغ حين يكون أوصافًا فى عبارات، ولكنه يمل ويستسخف حين يكون حوادث وحركات.

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذى تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذى تستطيع أن تعالجه القصة. فكل الموضوعات هى موضوعات قصصية. سواء كانت متحركة أو ساكنة، وسواء تمت هذه الحركة فى الخارج أو فى الشعور. أى سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر. فتملك القصة مثلا أن تستنفد أربعمائة صفحة تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفراد فقط دون أن يأتى هذا الفرد بحركة ما، ودون أن يصنع هؤلاء الأفراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها فى داخل الشخصية الإنسانية. أما التمثيلية فلا تملك هذا. لا بد من حركة. وحركة منظورة غالبًا. والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل فى حركات محسوسة تفقد حرارتها وتمل النظارة.

ومن هنا يتعين نوع الموضوعات التى تستطيع التمثيليات أن تعالجها. فهى الموضوعات الواقعية على وجه الإجمال، والتى يكون مجالها هو الأرض بل رقعة محدودة من الأرض، والتى تكثر فيها الحركة الإنسانية المحسوسة على قدر الإمكان.

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميدانًا غير ميدان التمثيلية. لأنها تستعيض بالفكرة عن الشخص، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية. فتخل بشرطين أساسيين فى التمثيلية: الواقعية والحركة. وهما قوامها الأصيل.

ولذلك أخفقت تمثيليات توفيق الحكيم فى مصر. على وجه التقريب. وليس مرجع هذا الإخفاق إلى الإخراج والتمثيل. بل مرجعه فى الغالب إلى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعى، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير فى التمثيلية وهى أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الأدبية الأخرى التى أداتها اللفظ وحده.

نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الأدبية المطلقة. ولكن لتقرأ لا لتمثل. أى لنأخذ وضع القصة. إلا أنها لكى تملأ مكانها هنا يجب أن تضم إلى قيمتها الذهنية قيمة

شعورية إنسانية، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الإيحاء الشعورى مثيرة للانفعال، وإلا بقيت باردة فى المنطقة الفكرية المجردة، لا تحمل من الرصيد الشعورى جواز المرور إلى سجل «العمل الأدبى» الذى هو كما أسلفنا: «تعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية».

* * *

ويحسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى «الواقعية» الذى نعنيه هنا. فليس الإنسان السوى هو فقط الإنسان الواقعى، بل كذلك الإنسان الشاذ ارتفاعًا وهبوطا، وصحة ومرضًا. فمكبث وأوديب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن القس وروميو وجولييت. كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون[1]. لأن الشاذ طبيعى كذلك، مادام الشذوذ داخلاً فى دائرة الطبيعة الواقعة.

نعم إن هناك ميلاً الآن إلى إظهار أكثر من جانب واحد فى الشخصية الواحدة. لأن الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظًا من أن الشخصية الإنسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة، والعناصر الوضعية والرفيعة، وأنه ليس هناك فى عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص، ولا بد أن ينتفع الأدب مما تكشفه الدراسات والملاحظات فى عالم النفس وعالم الظاهر.

ولكن هذا لا ينفى أن اتجاهًا واحدًا جارفًا فى بعض النفوس غير السوية هو الذى يطبع الشخصية. فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحًا فى بعض الأحيان، مادام قادرًا على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته بلا تعمل ولا افتعال.

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية، وهى التى تحدثنا عنها من قبل. فيستوى بعد ذلك أن يكون تاريخيًا أو حاضرًا أو مستقبلاً، مادام العنصر الإنسانى الواقعى ملحوظًا فيه. ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية

---

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الأجنبية عن «الرومانسية» و«الواقعية» . . . إلخ إنما نظرت إلى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها فى الحياة، واستخدمت كلمة «واقعية» بمعنى جائزة الوقوع.

من تقييد الأديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعى فى فترة خاصه، أو تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات. فذلك تقييد للفن بغير قيوده. وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التى تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة. ولكن يجب أن ينظر إلى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية. أى أن يعالج الموضوع على أساس تأثرات الفنان الذاتية لا على أساس إيحاء مفتعل وتوجيه من خارج النفس.

* * *

وتبقى كلمة عن لغة الحوار.

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعى فى التعبير أو التفكير «يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيرى الذى تحاوله التمثيلية» فيجب إذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيرى. وإذا كان من غير الجائز أن ينطق الرجل العلمى بالفكرة الفلسفية، فكذلك ينبغى ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء!

واللغة العربية ـ ولو أنها لغة الخواص ـ يستطاع تطويعها للمستويات المختلفة كما أسلفنا فى القصة. وهذا التطويع هنا ألزم، لأنه جزء أساسى من كيان التعبير فى التمثيلية.

وهذا يسوقنا إلى التمثيلية المنظومة. وفى اعتقادى أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب التمثيلية. فلم يعد من الطبيعى أن يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة فى الحياة كما أسلفنا. والتمثيلية التى تمثل الواقع الطبيعى ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال، وموضوعاتها الحاضرة موضوعات عصرية فى الغالب، لأن هذه هى أنسب الموضوعات.

ويجوز فى بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة فى التمثيلية شعراً إذا كان موضوعها تاريخيًا أو عاطفيًا. ولكنى لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين أو ثلاثًا يتخاطبون بالشعر، لا فى هذا العصر، ولا حتى فى العصور القديمة، إلا أن الموقف فى هذا العصر أعجب والتزوير أوضح. لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات!

الترجمة والسيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الأدب، انفصل عن علم التاريخ، ودخل عالم الأدب من باب الطاقة الشعورية التى يبثها الأديب فى موضوعه، والقيم الفنية التى يضمنها تعبيره.

والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الأدبى: «التجربة الشعورية» و«العبارة الموحية عن هذه التجربة» لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له. وبظروفه وحالاته النفسية، وتطبيقها على تجاربه هو فى عالم الشعور والحياة، وعلى التجارب الإنسانية التى خبرها بنفسه أو فى قراءته، ومحاولة استنفاذ الملابسات التى أحاطت بحياة بطله وذهبت فى تيه الوجود، واستحضارها فى الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلحظة . . . كل هذا يجعل عنصر «التجربة الشعورية» ذا وجود حقيقى فى ترجمة الشخصية. أما القيم التعبيرية فهى بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من القوة والوضوح.

فإذا خلت الترجمة من هذين العنصرين، أو من أحدهما، استحالت سيرة أو تاريخًا بعيدًا عن عالم الأدب. فمجرد سرد الحوادث والوقائع - مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق - ليس هو «الترجمة» إنما هو المادة الخامة التى تصنع منها الترجمة، حين يتناولها مؤلف موهوب، فينفخ فيها روحًا وحياة، ويستنقذ من خلالها الكائن الإنسانى الذى وقعت له، ويجعله يعيد تمثيلها كما لو كان حيًا، وكنا نحن القراء نشهده مرة أخرى يقوم بما قام به فى الحياة، ويعترض طريقه ما اعترض طريقه فى الحياة.

للقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصالة فى فنون الأدب الأخرى. فاللفظة المشعة والعبارة الموحية، وطريقة السير فى الموضوع. . كلها ذات أثر فى خلق جو الحياة حول البطل، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة والترجمة على هذا الوضع «قصة» تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدومًا. فهو الذى يحيى حوادث الماضى ويستحضرها كأنها قائمة فى الحاضر، وهو الذى يخلع سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تعيش.

وليست الشخصية الإنسانية وحدها هى التى تتناولها الترجمة على هذا

الأساس. فالمدن، وربما الممالك، تمكن الترجمة لها على هذا النحو، فتصور كائنات حية تنمو نمواً عضويًا، وتشب وتهرم وتشيخ، ويقع لها من الحوادث ما يقع للأحياء، وتتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحياء. وترجمة «إميل لدفيج» للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنابليون، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافًا.

ولدينا فى اللغة العربية عدة نماذج للتراجم ليست واحدة منها مما ينطبق عليه نص الاصطلاح الحرفى: «ترجمة».

لدينا طريقة العقاد فى رسم «صور نفسية» للبطل بعرض خصائصه الأساسية البارزة، والتدليل عليها بحوادث منتقاه من تاريخه لها دلالتها على هذه الخصائص، دون الدخول فى تفصيلات حياته، وتتبع خطاه، وكتب «العبقريات» كلها من هذا الطراز.

ويبلغ فيه من البراعة إلى حد أن خطا هنا وخطا هناك فى الصورة يبرز الملامح، ويصور السمات، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية، معروفة لدينا كما لو كنا صحبناه أمداً طويلاً. وهو يسكب فى هذه الصورة عصارة نفسه، وخلاصة تجاربه وقوة منطقه ونصاعة تعبيره. ولهذا تعد تلك «العبقريات» أحسن أعماله.

ولكن هذه الطريقة - على ما فيها من إبداع - ليست مأمونة، لأن الغلطة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها. فهى غلطة فى سمة إنسانية، لا فى حادثة جزئية. ولا تخلو من نقص وخطر، لأن الشخصية الإنسانية ليست وحدة ثابتة فى جميع الظروف والأحوال، فالاكتفاء بالسمات البارزة «والخصائص الكبيرة، والحوادث المختارة، لا يكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها، وفى جميع ملابساتها، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما عاشها أول مرة. أى لا يضمن لنا سمة القصة وهى سمة ضرورية فى «ترجمة الشخصية». كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التى يرتكن إليها فى رسم خطوط الشخصية الأساسية قد تقود إلى أخطاء أساسية فى تصويرها، وتنتهى إلى صورة مضللة أو محرفة.

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهى طريقة هيكل فى «حياة محمد» وفى «الصديق أبو بكر» وفى «الفاروق عمر»، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشاعرية، وهى عنصر أصيل فى الترجمة لأنها هى التى تكفل الحياة للسيرة، وتضمن عملية

البعث. فليست الترجمة حوادث تروى، بل حياة تعاد. كما ينقصه إدراك روح الفترة التى عاشت فيها هذه الشخصيات. ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التى كانت تعتمل فى نفوس محمد أو أبى بكر أو عمر أو كثير من الشخصيات الأخرى التى عاشت فى هذا الإطار.

والقارئ لكتب هيكل هذه يجد سردًا للحوادث وتعليقًا عليها، ومناقشة للآراء فيها. وهذا كله يبدد الصورة الإنسانية من ورائها، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة، عنصر الحياة فيها ضئيل. ويصعب احتسابها «عملاً أدبيًا» بالمقاييس التى أسلفناها إلا فى مواضع منها معدودة.

وهناك طريقة ثالثة وهى طريقة شفيق غربال فى كتابه عن «محمد على الكبير» يرسم فيها الشخصية تعمل فى ظروفها ومحيطها؛ وهو لا يجانب الترتيب التاريخى فى السيرة، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة - كما يصنع العقاد - ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة - على طريقة هيكل - فهو يختار منها على الترتيب التاريخى ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه، وطريقة عمله فى هذا المحيط.

ولكن هذا العمل أقرب إلى علم التاريخ منه إلى فن الأدب. لأن إحياء الشخصية كأنها تعيش وتعانى التجارب الشعورية وتنفعل بها، وتؤثر فى سواها.. كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف. لأنه لم يرد تصوير حياة بطل إنما أراد تأريخ سيرته. وهذا ما يبعدها عن نطاق الأدب إلى نطاق التاريخ.

بقى لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون «ترجمة» خالصة، ولم يرد به أن يكون بحثًا أدبيًا خالصًا. إنما هو بين بين. ذلك هو طراز طه حسين فى كتابه: «مع المتنبى».

وهذا الطراز لا يدخل عالم الأدب تحت عنوان «التراجم» ولا تحت عنوان «البحوث الأدبية» إنما يدخله تحت عنوان «الاستعراض التصويرى». فالمؤلف يرسم فى الطريق بعض ملامح الشخصية، ويستعرض بعض الحوادث التى صادفتها، ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية، ويخلع الحياة على هذه الانفعالات والاستجابات؛ ويدخل فى ذلك بعض الدراسة الأدبية لمخلفات هذه

الشخصية. وهذا «عمل أدبى» له من خصائص العمل الأدبى التجربة الشعورية والتعبير عنها فى صورة موحية. ولكنه ليس «ترجمة» وإن نكن تحدثنا عنه تحت هذا العنوان!

ولعل كتاب «جبران» لمخائيل نعيمة قد حقق سمة القصة فى الترجمة، ولعله الوحيد فى المكتبة العربية من نوعه فى تحقيقها. ولكننا لا ننسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له، وهى ظروف لم تتح لأصحاب التراجم الآخرين، فجاءت الترجمة هنا أشبه شىء بالذكريات الشخصية الحية.

* * *

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمعناها الاصطلاحى الكامل لايزال ناقصًا فى المكتبة العربية. وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشاعرية إلى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الإدراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية. وحين تصور الشخصية تصويراً حيًا وهى تخطو خطوة خطوة، وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيشه فى الحياة، كما صنع ميخائيل نعيمة!

الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الأدبى نطلق عليهما لفظ «المقالة» وهما يتشابهان فى الظاهر ويختلفان فى الحقيقة. فإحداهما انفعالية والأخرى تقريرية، ولعل من الأنسب أن نفرق بينهما فى الاسم بدل أن نفرق بينهما فى الوصف، فنقصر لفظ «المقالة» على النوع الثانى، ونسمى النوع الأول «خاطرة».

ونبادر بكلمة إيضاحية عن كل منهما تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما.

الخاطرة فى النثر تقابل القصيدة الغنائية فى الشعر، وتؤدى وظيفتها فى عرض التجارب الشعورية التى تناسبها.

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير فى صورة موحية عن تجربة شعورية، بلغت من الامتياز حداً خاصًا. والشاعر فى هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع

أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة، والاهتداء إلى الصورة اللفظية التى تتفق بإيقاعها وظلالها ومعانيها مع الجو الشعورى الذى يخالجه. وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعى فى حالات معينة، حتى ليبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول. هذا المصدر الذى يميل علماء التحليل النفسى إلى حصره فى «اللاشعور».

وحقيقة أنه لا بد من قسط من الوعى فى عملية الخلق الفنى. ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته. إلا أن السمة البارزة فى القصيدة هى انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل إلى التركيز الواعى فى الأداء اللفظى، وقلما توجد الفكرة الواعية سلفًا قبل أن تجول فى نفسه خواطر مبهمة، وأحاسيس منسابة. إلا فى شعر الفكرة. ونصيب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل. . كل هذه السمات يمكن أن تنطبق على الخاطرة فى عالم النثر، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية، وكثيراً ما يوجد لون من الإيقاع فيها يقابل الوزن، ونوع من التوافق فى المقاطع يقابل القافية، لأن طبيعة التجارب التى تعالجها لا تستغنى عن قسط قوى من الإيقاع والتنغيم.

أما المقالة فهى فكرة قبل كل شىء وموضوع. فكرة واعية، وموضوع معين يحتوى قضية يراد بحثها، قضية تجمع عناصرها وترتب، بحيث تؤدى إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة من أول الأمر. وليس الانفعال الوجدانى هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكرى.

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلى:

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان: «الصخور».

«بينى وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها، ولا تحديد الزمان الذى نشأت فيه، ولكنى أحسها عميقة وثيقة، بعيدة الغور والقرار، فلعلها تعود إلى يوم كنت طينة فى يد الله. وكأن النسمة التى جعلت من الطينة إنسانًا ما كانت لتزيد تلك المودة غير تأصل وجمال ونقاوة، حتى أنها لتبلغ بى فى بعض الأحايين درجة الهيام. فإذا ما انحجبت عن الصخور، أو انحجبت عنى، ثم أتيح لى أن أعثر على واحد منها أينما كان، ومهما يكن شكله أو حجمه أو لونه، أحسست جذلاً فى دمى، وبهجة

في عيني، ودوافع في مفاصلي تدفعني إليه. فإذا تمكنت من لمسه لمسته برفق ولهفة ومحبة، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه وهدوئه ورزانته ومودته.

«ولا شك عندي في أن القدرة التي لا تمسك عن كل ذي حاجة حاجته إذا كان في قضائها خير للحاجة والمحتاج، كانت رفيقة بي وسخية عليّ إلى أبعد حدود الرفق والسخاء، فقد باركتني بثروة لا نفاد لها من الصخور التي يندر أن يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال المبكي عليها من أصدقائها والمهجورة من أبنائها لوفرة غناها بالصخور. ففي جبهة «صنين» وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنهلة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها، والمترقرقة على مناكبه بكل ألوان الشموس والأقمار والأمسية والأسحار، ووهج الهجيرة وظلال السحاب، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول، وأنغام الدهور. . . إلخ».

ويقول جبران خليل جبران بعنوان «الحروف النارية»:

«أهكذا تمر الليالي؟ أهكذا تندثر تحت أقدام الدهر؟ أهكذا تطوينا الأجيال ولا تحفظ لنا سوى اسم تخطه على صحفها بماء بدلاً من المداد! أينطفئ هذا النور وتزول هذه المحبة وتضمحل هذه الأماني؟

«أيهدم الموت كل ما نبنيه، ويذرى الهواء كل ما نقوله، ويخفي الظل كل ما نفعله؟

«أهذه هي الحياة؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره، وحاضر يركض لاحقًا بالماضي، ومستقبل لا معنى له إلا إذا ما مر وصار حاضراً أو ماضيًا؟

«أهكذا يكون الإنسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسيمات الهواء فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن.

«لا لعمري. فحقيقة الحياة حياة. حياة لم يكن ابتداؤها في الرحم، ولن يكون منتهاها في اللحد، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية. هذا العمر الدنيوي مع كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت المخيف، حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلناه فيه يبقى ببقاء الله.

«فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها المحبة، والملائكة تحصى كل دمعة يقطرها الحزن من مآقينا، وتعيد على مسمع الأرواح السابحة فى فضاء اللانهاية كل أنشودة ابتدعها الفرح من شواعرنا.

«هناك فى العالم الآتى سنرى جميع تموجات شواعرنا، واهتزازات قلوبنا. وهناك ندرك كنه ألوهيتنا التى نحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط.

«الضلال الذى ندعوه اليوم ضعفًا سيظهر فى الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة سلسلة حياة ابن آدم.

«الأتعاب التى لا نكافأ عليها الآن ستحيا معنا، وتذيع مجدنا، والأرزاء التى نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا.

«هذا ولو علم «كيتس» ذلك البلبل الصداح أن أناشيده لم تزل تبث روح محبة الجمال فى قلوب البشر لقال: «احفروا على لوح قبرى: هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار»[1].

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران، لا يريدان أن يؤديا إلينا «فكرة» ما. إنما يريدان أن يعرضا علينا «خاطرة» شعورية أو عدة خواطر، انفعلت بها أحاسيسهما كما ينفعل الشاعر بإحساس ما فيسترسل معه ويرسمه لنا فى صورة لفظية تنساب كانسيابه، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية.

وهنا ولا شك اختيار للصور والظلال، ومراعاة للإيقاع، لأن هذه الخواطر أشبه شىء بخواطر الشعر الغنائى، بل هى خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصور أن يستنفدها، ولا يحتاج إلى إيقاع النظم الواضح المقسم، لأن طبيعتها أقل انفعالا بحيث يغنى فيها هذا الضرب من التعبير.

أما المقالة فلها شأن آخر. إنها تشرح فكرة وتجمع لها الأسانيد، وتعتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد، وتغنى فيها المعانى المجردة عن الصور والظلال فى معظم الأحوال.

---

(١) تعليقًا على قول كيتس: احفروا على لوح قبرى: هنا رفات من كتب اسمه بماء.

ومثلها هو سائر ما نكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية، فهى بحث قصير.

وهذان النموذجان يصوران طبيعة المقالة:

يقول العقاد بعنوان «الأدب والمذاهب الهدامة»:

«من العناء الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور للاعتراف بنوع من الأدب وإنكار نوع آخر، فما من تعريف سمعناه إلا وهو يسمح لكل أدب أن ينطوى فيه.

«يقال مثلا إن الأدب ظاهرة اجتماعية، أو يقال إنه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية أو غير ذلك من الظواهر المختلفة، ولك أن تقول عن ظاهرة من الظواهر أو عنها جميعًا: حسن ثم ماذا؟ فلا يسع صاحب التعريف أن ينتهى بك إلى باب مغلق على نوع من أنواع الآداب.

«ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه أسلوب.

«قل مثلا إن الأدب ظاهرة اجتماعية، فماذا فى هذا؟

«إن المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده فى أربع وعشرين ساعة، ولا فى سبعة أيام، ولا فى عام أو بضعة أعوام.

«ومن الجائز أن ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة، وتبدأ فى هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه الظاهرة، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتى ثمراتها التى لا نعرفها اليوم ولا نعرف سلفًا كيف تكون.

«وليس أضر بالمجتمع مثلا من قطع النسل، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة فى قصة يكتبها، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجًا على نظام الزواج فى المجتمع، وقد يؤتى هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات، فيصح على هذا الاعتبار أن يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعى يحتاج إلى العلاج.

«فإذا قلنا إن الأدب ظاهرة اجتماعية فما الذى أبحناه بهذا التعريف؟ وما الذى حرمناه؟

«بل أنت مستطيع أن تشيد بالأدب الذى يسمونه أدب البرج العاجى ولا تخرج به من الأدب الذى هو مسألة اجتماعية.

فإذا جاز فى المجتمع أن تغرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تغرس فيها التفاح والكمثرى فقد جاز فى هذا المجتمع نفسه أن تنظم الشعر وصفًا للأزهار والبساتين.

«وإذا جاز فى المجتمع أن تنشىء مصلحة للآثار لا نبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز فى المجتمع نفسه أن تصف أبا الهول بمقال أو عدة مقالات، وجاز فيه أيضًا أن تحكى تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل.

«ومن السخف أن يقال إن الطبقة الحاكمة هى التى تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها. وإن الأمر لو وكل إلى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفًا فى غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الأشياء.

«فقد عرفنا الأدب الشعبى بمصر سبعة قرون متوالية، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك الموانع، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الإنسانية التى تعم جميع الطبقات فى جميع الأوقات.

«على أى موضوع كان الأدب الشعبى يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة؟

«إنه كان يدور على ملاحم أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة والزير سالم وسيف بن ذى يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز.

«وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية إلى الأيوبية إلى دولة المماليك إلى الدولة العلوية.

«واختلفت الأحوال الاقتصادية من رواج النقل فى تجارة المشرق والمغرب إلى انقطاع الصلة بينهما إلى نشأة الزراعة القطنية إلى تجدد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية.

«وفى جميع هذه القرون كانت قصة أبى زيد هى هى، وقصة الزير سالم على نسختها الأولى، وقصة الذوين والتبابعة مسموعة فى القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة أو أربعة قرون.

«هذا هو رأى الشعب فى الأدب الشعبى، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لأن هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التى نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها، ولأن قبائل بنى هلال وبنى تغلب وبنى من شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة، ولا كانت الدولة الحاكمة معتزة بهم أو جارية فى نظام المجتمع على مثالهم.

«فلماذا أقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعها ولا يمل سماعها سبعة قرون أو تزيد؟

«وإذا كانت الأقلام والروايات المسرحية فى قبضة المخرجين وكان المخرجون فى قبضة رأس المال فشاعر الربابة الذى تسخره عشرة دراهم من العشاء إلى مطلع الفجر تراه فى أى قبضة كان؟ . . وما هى المناورات المصرفية أو البرجوازية أو الحركية أو الاسترخائية التى كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام فى الرغيف والفول المدمس إلى الكلام فى البطولة والغزل وغرام مرعى وسعدى وآخرون وأخريات؟

«إن هذه الملاحم حقيقة واقعة، وإن غرام الشعب بها حقيقة واقعة، وإن ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والأحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة.

«فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة وأى فرق بين الأخذ بذلك التعريف وإهماله غاية الإهمال؟

«أليس المقصود بالأدب الشعبى أن يكتب بلغة الشعب؟

«أليس المقصود أن يلقى القبول والإقبال عند طبقة الشعب؟

«أليس المقصود به أن يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين؟

«أليس المقصود به أن يأتى طواعية من الناظم إلى المستمعين بغير تسليط ولا إكراه؟

«بل . . . وكل أولئك كان موفوراً للملاحم الهلالية وما جرى مجراها، فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف والفول المدمس؟ ومن الذى إكره الشعب على طلب هذه المعانى والإعراض عما عداها؟

«جواب واحد ولا سبيل إلى الحيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التى يلفظ بها أصحاب الأمر والنهى فى تعريفات الآداب.

«وذلك الجواب هو شعور الإنسان.

«فالشعب «إنسان» قبل كل شيء، ونفس الإنسان تهتز فى كل زمان لأريحية البطولة والغزل، وتجرى فى ذلك على سنة الحياة التى لا سنة غيرها للأدب والفن، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة، واختلفت أحوال المعيشة، واختلف الناظمون والمستمعون.

«لقد كان الشعب يستمع إلى ملاحم أبى زيد وهو موفور الطعام ناعم بالرخاء والسلام، وكان يستمع إليها وهو مهدد بالمجاعة والوباء، ولم يكن من هم الحاكمين أن يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا أمامهم قدوة المجازفة والهجوم على الموت والخطر، ولعلهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يعلمون من هو أبو زيد ولا يسمعون باسمه، بل لعلهم منعوا الجلوس على القهوات التى تنشد فيها تلك الملاحم مرات بعد مرات منعًا للضوضاء والشجار، وهم لا يدرون من أسبابه الكثير أو القليل.

«ثم بطلت ملاحم أبى زيد وخلفتها بطولة رعاة البقر فى البرارى الأمريكية، أو خلفتها بطولة العصابات فى المدن الكبرى، ولم تكن لرعاة البقر ولا للعصابات دولة تروج لها الدعوة فى وادى النيل، ولم يكن إقبال الشعب على هذه الملاحم بعد تلك الملاحم لأنه (تأمرك) بعد أن تعرب، وإنما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقى حب البطولة والغزل كما كان، لأنه حياة يفهمها الحى كائنًا ما كان القائلون والممثلون.

«وإذا انحدرنا من عالم الإنسان إلى عالم الحيوان والنبات.

«فما هو العنوان الاجتماعى الذى يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور؟

«إننا نتخيل فى هذه اللحظة رطانا من أصحاب البرجوازيات والاسترخائيات والانتهازيات قد شال بأنفه وصغر خده وامتلأ عجبًا من هؤلاء الناس الذين يسألون أمثال هذه الأسئلة الفضولية ويخفى عليهم إن الأمر متعلق باللقاح والتناسل ووفرة الغذاء فى الربيع!

«وأفادهم الله وإن لم يفيدونا شيئًا.

«ولكنهم مسئولون بعد ذلك: لماذا يغنى العصفور يا ترى إذا شبع؟ أليس الشبع هو المقصود وفيه الكفاية؟ ولماذا يغنى إذا تغزل؟ أليست الغريزة الجنسية هناك؟ ولماذا تضيع الطبيعة وقتها فى تزويق أوراق الفول؟ أليس هذا ترفا برجوازيًا استرخائيًا مظهريًا إلى آخر هذه المنسوبات؟

«ما عهدنا أحدًا فى تاريخ الإنسان حطة دون هذه الحطة التى يهبط إليها - منتفخين بكبرياء الجهل - من يسمون أنفسهم بالتقدميين.

«وما عهدنا أحدًا أشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة على الشعب ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور. فإذا كان المجتمع «الرأسمالى» يقسو على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأفظع من ذلك قسوة من يجرده من الشعور الإنسانى ويفرض عليه أن يجهل معانى البطولة والعاطفة لأنه فقير . . . وإذا كان المجتمع «الرأسمالى» يفرض على الفقير أن يعمل لقوته فأفظع منو قسوة من يفرض عليه أن يقرأ لقوته ويتريض لقوته وينام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته، ولا شيء غير قوته فى العلم ولا فى الفن ولا فى الأدب ولا فى الواقع ولا فى الخيال.

«لقد كان أجهل جاهل من المستمعين إلى ملاحم الهلالى والزير سالم إنسانًا أكرم من هؤلاء التقدميين الذين يرسمون للأدب طريقه وللحياة طريقها. وهم عالة على الأدب وعلى الحياة.

«وسيعاد تعريف الأدب على ألف صورة: مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصادية تارة ومسألة حركية أو سكونية تارة أو تارات. ولكنه لن يمتنع بذلك عن موضوع

ولن ينقطع لموضوع، ولن يكون أدبًا ما لم يكن له نصيب من شعور الإنسان، وبهذه المثابة يحدثنا عن القطب الشمالى فيحدثنا عن قريب، ويروى لنا خبر البطولة فيروى لنا خبراً يهز نفس الفقير والغنى والصغير والكبير، ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حى: دعها واذكر قدرة الفول المدمس، مادام إنسانًا يرجع إلى نفسه، فيلمس منبت الفول وزهرته من تربة الحياة».

«ويقول المؤلف بعنوان «منهج الأدب الإسلامى».

«الأدب ـ كسائر الفنون ـ تعبير موح عن قيم حية ينفعل بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس إلى نفس، ومن بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر، ولكنها فى حال تنبثق من تصوير معين للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون، وبين بعض الإنسان وبعض.

«ومن العبث أن نحاول تجريد الأدب أو الفنون عامة من القيم التى تحاول التعبير عنها مباشرة، أو التعبير عن وقعها فى الحس الإنسانى، فإننا لو أفلحنا ـ وهذا متعذر ـ فى تجريدها من هذه القيم، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية، أو خطوط جوفاء، أو أصوات غفل أو كتل صماء.

«كذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلى للحياة، والارتباطات فيها بين الإنسان والكون، وبين بعض الإنسان وبعض، ويستوى أن يشعر الإنسان بأن له تصوراً خاصًا للحياة أو لا يشعر، لأن هذا قائم فى نفسه على كل حال، وهو الذى يحدد قيم الحياة فى نظره. ويلون تأثراته بهذه القيم.

«والإسلام تصور معين للحياة، تنبثق منه قيم خاصة لها، فمن الطبيعى إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم، أو عن وقعها فى نفس الفنان، ذا لون خاص.

«وأهم خاصية للإسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة، تملأ فراغ النفس والحياة، وتستنفد الطاقة البشرية فى الشعور والعمل، وفى الوجدان والحركة، فلا تبقى فيها فراغًا للقلق والحيرة، ولا للتأمل الضائع الذى لا ينشئ سوى الصور والتأملات.

«وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى فى مجال التأملات والأشواق. فكل

تأمل هو إدراك أو محاولة لإدراك طبيعة العلاقات الكونية أو الإنسانية. وتوكيد للصلة بين الخالق والمخلوق، أو بين مفردات هذا الوجود. وكل شوق هو دفعة لإنشاء هدف، أو لتحقيق هدف، مهما علا واستطال.

«وقد جاء الإسلام لتطوير الحياة وترقيتها. لا للرضى بواقعها فى زمان ما أو فى مكان ما، ولا لمجرد تسجيل ما فيها من دوافع وكوابح، ومن نزعات وقيود، سواء فى فترة خاصة، أو فى المدى الطويل.

«مهمة الإسلام دائمًا أن يدفع بالحياة إلى التجدد والتطور والرقى، وأن يدفع بالطاقات البشرية إلى الإنشاء والانطلاق والارتفاع.

«ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامى للحياة، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشرى، ولا يتوسع فى عرضها، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلا على أن يزينها بحجة أن هذا الضعف واقع، فلا ضرورة لإنكاره أو إخفائه.

«إن الإسلام لا ينكر أن فى البشرية ضعفًا، ولكنه يدرك كذلك أن فى البشرية قوة. ويدرك أن مهمته هى تغليب القوة على الضعف، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها، لا تبرير ضعفها أو تزيينه.

«والأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامى للحياة قد يلم أحيانًا بلحظات الضعف البشرى، ولكنه لا يلبث عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من وهدة هذه اللحظات، وإطلاقها من عقال الضرورة وضغطها. وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم «الأخلاق» إنما يصنعه متأثراً بطبيعة التطور الإسلامى للحياة، وبطبيعة الإسلام ذاته فى تطوير الحياة وترقيتها وعدم الاكتفاء بواقعها فى لحظة أو فترة.

«والنظرية الإسلامية لا تؤمن بسلبية الإنسان فى هذه الأرض. ولا بضآلة الدور الذى يؤديه فى تطوير الحياة. ومن ثم فالأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامى لا يهتف للكائن البشرى بضعفه ونقصه وهبوطه، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته بأطياف اللذائذ الحسية أو بالتشهى الذى لا يخلق إلا القلق والحيرة والحسد والسلبية. إنما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة، ويملأ فراغ حياته

ومشاعره بالأهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة.

«وليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي. فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنيًا بطبيعة الحال.

«كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الإنسانية أو الواقع الحيوي، وإبراز الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها. إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة في الإنسان. والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر، لا بقطيع من الذئاب.

«الأدب أو الفن المنبثق من التصور الإسلامي أدب أو فن موجه، بحكم أن الإسلام حركة تطوير مستمر للحياة، فهو لا يرضى بالواقع في لحظة أو جيل ولا يبرره أو يزينه لمجرد أنه واقع. فمهمته الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والإيحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة.

«وقد يلتقي في هذا مع الأدب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ. يلتقي معه في لحظة واحدة، ثم يفترقان.

«فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية في ذلك الفن. أما الإسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية، لأن نظرته إلى أهداف البشرية أوسع وأرقى. إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره، ولا يهتف للناس بالرضى به أو التذاذه. وهو يعمل ـ فيما يعمل ـ لمكافحته وتبديله. ولكنه لا يقيم حركته التطويرية على الحقد الطبقي، بل على الرغبة في تكريم الإنسان ورفعه عن درك الخضوع للحاجة والضرورة، وإطلاق إنسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوعات الجسد على كل حال.

«فالمحور الذي تدور عليه حركة التطوير في الفكرة الإسلامية هو تطوير البشرية كلها، ودفعها إلى الانطلاق والارتفاع، وإلى الخلق والإبداع. وفي الطريق يلم بالآم الطبقات وقيودها، ليحطم هذه القيود، ويزيل تلك الآلام.

«إنه لا يحقر آلام البشر. ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لإزالتها، لاعتباره أن الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية إلى آفاق أعلى.

«أما كيف يعالج هذه الآلام علاجًا واقعيًا عمليًا، لا وعظيًا ولا خياليًا، فقد تحدثنا عنه فى غير هذا الموضع. إنما المهم أن نقرر هنا أن الأدب أو الفن الإسلامى أدب أو فن موجه. موجه بطبيعة التصور الإسلامى للحياة وارتباطات الكائن البشرى فيها، وموجه بطبيعة الفكرة الإسلامية ذاتها، وهى طبيعة حركية دافعة للإنشاء والإبداع، وللترقى والارتفاع. ولست أعنى التوجيه الإجبارى على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادى للتاريخ، إنما أعنى أن تكيف النفس البشرية بالتصور الإسلامى للحياة، هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التى يلهمها إياها التصور المادى، أو أى تصور آخر، لأن التعبير الفنى لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك فى واقع الحياة.

«وأخيراً فإن الإسلام لا يحارب الفنون ذاتها، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التى تعبر عنها هذه الفنون. ويقيم مكانها ـ فى عالم النفس ـ تصورات وقيما أخرى قادرة على الإيحاء بتصورات جمالية إبداعية، وعلى إبداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة، تنبثق انبثاقًا ذاتيًا من طبيعة التصور الإسلامى، وتتكيف بخصائصه المميزة».

* * *

وهناك البحث الطويل، كهذا الكتاب مثلا. فهو بحث عن «النقد الأدبى» ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل إلى نهايتها فى نهاية الكتاب.

والفارق بين البحث الطويل والمقالة، أن هذه تعالج فكرة واحدة فى الغالب، يصل القارئ إلى نتيجتها عند فراغه من المقالة. أما البحث الطويل، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة، ويصلح مقدمة للفصل الذى يليه، وجميع فصوله متعاونة.

والبحث طويلاً أو قصيراً يقف فى آخر صفوف الأعمال الأدبية، ويكاد ينسلخ منها، ولا يمسك به فى الصف إلا أن يحتوى على تجارب شعورية، كما فى البحوث الأدبية، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب فى صورة ليست ذهنية مجردة. أما الخاطرة فداخلة فى صميم «العمل الأدبى» كالقصيدة سواء بسواء.



قواعد النقد الأدبى

بين الفلسفة والعلم

الأدب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والأدب[1] . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها «تعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية» . فغايتها الأولى هى التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والأحاسيس والوجدانات التى تخالج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفنى ليشاركوه أحاسيسه ، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التى عاناها .

إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف فى كل فن عنها فى الآخر . فهى فى الموسيقى أصوات ومسافات ، وفى التصوير ألوان وخطوط ، وفى النحت أحجام وأوضاع ، وفى الأدب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لأن هذه الفنون جميعًا ترجع إلى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الأبحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هى المسيطرة على التفكير البشرى مال بعضهم إلى إقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع أفلاطون ومن بعده أرسطو ـ على ما بينهما من اختلاف فى النظرة والحكم ، ولكن اتجاههما معًا كان اتجاهًا فلسفيًا ـ وقد ظل هذا الاتجاه مسيطراً حتى عصر النهضة حينما بدأ «العلم» يشارك الفلسفة

---

(١) المتعارف أن «الشعر» خاصة هو الذى يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الأدب تشترك مع الشعر فى حدود واحدة ، تجعلها فنًا من الفنون الجميلة ، فكلها «تعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية» .

النظرية مكانتها ومركزها . ثم تتفرع اتجاهاته فيتجه اتجاهًا طبيعيًا ، واتجاهًا بيولوجيًا ، واتجاهًا نفسيًا .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر البشرى أو مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفنى تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثر الفكرى العام .

أما فى النقد العربى فقد حاول «قدامة بن جعفر» (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية فى النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة فى خطواتها الأولى ، التى كانت بالقياس إلى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدأت النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة فى أوروبا ، فظهر كتاب «الأدب الجاهلى» لطه حسين متأثرًا فى اتجاه البحث لا فى طريقته بفلسفة ديكارت . كما ظهر للعقاد كتاب «ابن الرومى . حياته من شعره» متأثرًا بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكلوجية . وظهر كتاب «فجر الإسلام» لأحمد أمين متأثرًا بالطريقة التاريخية ، وبدت مثل هذه التأثرات فى كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنعد إلى أول الحديث ، فنذكر أن بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفنى ، وبناء هذه القواعد على أسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طغى العلم فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على أسس العلم ، وبخاصة علم النفس فى الأيام الأخيرة .

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو فى تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات (فالتفصيل متروك لمكانه فى القسم الثانى من هذا الكتاب) قبل أن نتحدث عن : مناهج النقد الأدبى .

* * *

إن إقامة قواعد النقد الفنى على أساس من الفلسفة قد يجدى فى توسيع آفاق النظر إلى الفن بوصفه تعبيرًا عن الحياة ، متصلا بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ،

وله شأنه الخاص فى تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية ـ وهى مادة الفلسفة الأصيلة ـ ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا أن نضرب المثل بما أدت إليه نظرة أفلاطون الفلسفية إلى الفن ونظرة أرسطو . فبناء على نظرية أفلاطون فى «المثل» القائلة بأن الأشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من «الأفكار» التى تمثلها وهى «المثل» . . رأى أن «الشىء» تقليد للمثال ، وأن الصورة التى يرسمها المصور أو الشاعر للشىء هى تقليد للتقليد فلا حاجة إليه ، وأن كل شىء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشىء الذى يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لا ضرورة لوجوده فى «المدينة الفاضلة»!

نعم إن تلميذه أرسطو قام ينافح عن الشعر على أساس من الفلسفة أيضًا . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائى ولم يعده شعرًا ـ وهو آصل ألوان الشعر فى الشاعرية ـ ولذلك قال إن الشعر حكاية لأعمال الرجال ، وإن الشاعر لا يجوز أن يحدثنا عن نفسه ! ! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعته العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقسامًا حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائى يعتمد اعتمادًا ظاهرًا على الموسيقى ، عده ضربًا من الموسيقى لا من الشعر . لشدة أحكام الفواصل فى ذهنه بين الأنواع ! ! ! كذلك يمكن أن نشير هنا إلى محاولة «قدامة» فى تقسيم الشعر إلى ثمانية أضرب تقسيما «منطقيًا» وإقامة قواعد الجمال فيه على أسس عقلية تفسد الشعر إفسادًا .

وهذه الأمثلة كافية لإظهار الخطأ فى إقامة قواعد النقد الفنى على أساس «الفلسفة» أو «المنطق» . أما ربط هذه القواعد إلى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا يثمر شيئًا غير توسيع آفاق النظر إلى الفن والجمال . أما إذا أريد أن تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحًا فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لاتزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والإيضاح ، وربط النقد الفنى إليها لا يقربنا إطلاقًا من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده!

أما الاستعانة بطريقة البحث العلمى ، وبالنظريات العلمية ، فلهما فائدتهما بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن ، وأن هناك اختلافًا أصيلا بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لأن مادته التى يعالجها تتصل بالمادة التى يعالجها الفن، وهى الشعور، والتعبير عن هذا الشعور. ولكن يجب ألا نغفل غلطة بعض النفسيين التى دعاهم إليها اغترارهم بالفتوح العظيمة فى عالم النفس. هذه الغلطة هى محاولة التعميم، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة.

إن المادة التى يشتغل فيها العالم الطبيعى هى الأجسام الجامدة. فمن المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد حاسمة، لأنه يملك أن يخضع المادة إخضاعًا تامًا لتجارب المعمل. وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف فى جميع الأحوال تصرفًا واحدًا داخل المعمل!!

والمادة التى يشتغل بها العالم البيولوجى هى الأجسام الحية، وهذه من المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد شبه حاسمة، لأن تصرفاتها فى أثناء التجارب المعملية محدودة، فالحكم الحاسم عليها معقول.

أما المادة التى يشتغل فيها العالم النفسى فهى المشاعر والأحاسيس والمدركات. هى الانفعالات والاستجابات. ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المجرب بجميع الظروف والملابسات، وأن يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعى أو العالم البيولوجى. فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة. فمن الواجب ألا يندفع النفسيون فى هذه الأحكام.

وإنه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلى فى قواعد النقد الفنى على أساس علم لا يستطاع الجزم فيه بشىء ألا وهناك احتمال أن تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها، وقد تغيره من الأساس.

* * *

وللطريقة التاريخية فى النقد الفنى قيمتها كذلك، ولكن فى حدود خاصة، لأنها لا تملك وحدها، ولا بإضافة الدراسة النفسية إليها، أن تفسر لنا العمل الفنى تفسيرًا كاملاً، وإن أوضحت بعض الملابسات التى أحاطت به ودفعت إليه ولونته. ولعل المثال هنا يكون أكثر إيضاحًا.

تميل الدراسة التاريخية للفن إلى أن تعد ظهور الفنان وعمله حادثًا تاريخيًا تدفع إليه الظروف التاريخية العامة، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التى لا بد من وجودها فى اللحظة الواجب ظهوره فيها.

وتميل الدراسة النفسية إلى أن تعد الأثر الفنى ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان، واستجابة معينة لانفعالات معينة؛ وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه «العقد النفسية» للكشف عن ظروف العمل الفنى ودوافعه التى توجده وتلونه.

وقد سلك العقاد فى كتابه عن «شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة» الطريقتين معًا، فأثبت أولا أن الغزل كان حاجة طبيعية فى البيئة الحجازية فى هذا الأوان. وأن عمر بن أبى ربيعة لبى هذه الحاجة تلبية طبيعية. وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية. ثم تحدث عن «نفس» عمر بن أبى ربيعة وظروفها. فأثبت له «الطبيعة الأنثوية» وأنه متغزل لا عاشق، وأنه ابن بيئته المترفة متأثر بها فى ميوله واتجاهاته. وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه.

والأحكام إلى هنا صحيحة ومأمونة لأنها لم تتجاوز دائرتها - وهى عرض البيئة التى نشأ فيها العمل الفنى - ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تعليل «الطبيعة الفنية» للشاعر ومقوماتها لفشلت فى ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة[1].

فكل الظروف لا تبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذى كانت عليه، وهو ليس مفردًا بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأنثوية.

ذلك سر الموهبة الفنية الذى لا تصل إليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية.

وقد نقول مثلاً: إن المتنبى كان يعانى حب الاستعلاء. وقد يكون هذا هو منشأ فخره فى كل شعره، وقد نعلل به ميله إلى كثرة التصغير فى الهجاء مثلاً كما صنع العقاد. ولكن هذا لا يعلل لنا عبقرية المتنبى ولا يفسرها، فلماذا كانت طبيعته الفنية

---

(١) فرويد يقرر «أن التحليل النفسى لا يمكن أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفنى، وهو نفسه فى دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الإنسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو إنسان»

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦.

من هذا الطراز وفى هذا المستوى؟ بل لا يعلل لنا كثرة التصغير فى شعره، فلماذا اختار هذا الأسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه. وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه. أن اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذى قد تعلله الدراسة النفسية، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص.. كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبدًا.

وقد حاول أمين الخولى مثلاً أن يرد اتجاه المعرى إلى عوامل بيولوجية فى جسده وعوامل نفسية فى شعوره منشؤها العوامل البيولوجية. ولكن ماذا أجدانا هذا فى دراسة طبيعة المعرى الفنية؟ لا شىء. فقد يفسر لنا بعض سلوكه فى الحياة وبعض اتجاهه الفنى. (على ما فى هذا التفسير من تعسف فى كثير من المواضع). أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفنى أيضًا فهى خارج الدائرة كذلك.

ولعلنا ننتهى من هذه الأمثلة إلى شىء من القصد فى الاعتماد على الدراسات العلمية فى صدد النقد الفنى. فهى مأمونة ومجدية طالما هى تبحث فى المحيط البعيد الواسع للعمل الفنى، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفنى أو إلى العمل الفنى ذاته، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه فى التعبير والأداء.

* * *

ثم نعود إلى اصطلاح «قواعد النقد الفنى». فما هى هذه القواعد؟ الواقع أن هناك شيئًا من التعميم، فلكل فن من هذه الفنون قواعده الخاصة به، طالما أن أدوات التعبير فى كل فن مختلفة. واختلاف الأداة يقتضى حتمًا اختلافًا فى طريقة تناول الموضوع، بل فى اختيار الموضوع ذاته. ولهذا كله أثره فى اختلاف قواعد النقد الفنى.

يعبر الأدب بالألفاظ والعبارات، ويعبر التصوير بالألوان والخطوط، وتعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات، ويعبر النحت بالأحجام والأوضاع.

وتتحكم الأداة فى اختيار الموضوع. فالأدب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة

سواء كانت حركة مادية تتم فى الخارج، أو حركة شعورية تتم فى الخيال. وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظى بالألفاظ المتتابعة فى اللسان، التى تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة فى الزمان، ومن هنا كانت موضوعات الأدب: الشعر والقصة والأقصوصة والتمثيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث. . كلها حركات فى الطبيعة أو فى الشعور.

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الأدب والتصوير أو النحت. فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان، يختار الموضوعات الثابتة فى المكان. يختار المناظر والمشاهد. فإذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعانى المجردة أحالها مناظر ومشاهد ثابتة، لأن الأدوات الميسرة له تحتم عليه هذا دون سواء والمثال كذلك، بل فى حدود أضيق من حدود المصور، لأن أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده. وتخيل مثلاً أن مصوراً أو مثالاً حاول أن ينشئ قصة أو ترجمة حياة أو تمثيلية! إنه تصور مستحيل، لأن هذه الموضوعات حركات متتابعة وليست مناظر ثابتة.

أما الموسيقى فقد تكون أكثر حرية فى اختيار الموضوع من التصوير والنحت، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت، وطبيعة الآلات. فموضوعاتها غالبًا هى الموضوعات التأثرية العامة الغامضة التى لا تتحدد فيها المعانى، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الأدبية. ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته، فموضوعات الأدب الأخرى لا تحاولها الموسيقى.

وقد يلاحظ أن الإيقاع عنصر مشترك فى جميع الفنون الجميلة فالإيقاع الصوتى والإيقاع المعنوى متساويان فى الأدب. وهما جزء أساسى فى التعبير، لأن الدلالة اللغوية وحدها لا تكفى فى العمل الأدبى. والإيقاع فى التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع تتولى العين تمييزه بدل الأذن، وتلحظه فى تناسق الألوان والخطوط. وكذلك فى النحت فهو ملحوظ فى الانحناءات والأوضاع والأبعاد. ولكن الإيقاع فى هذه المواضع وتلك مجازى. وقد استخدم لفظه بدل لفظ «التناسق» وما تزال لكل فن خصائصه. والإيقاع بمعناه الحقيقى لا يتحقق كاملاً إلا فى الموسيقى. ويتحقق جزئيًا فى أوزان الشعر وتنغيم النثر.

ومع أن اختلاف الأداة فى الفنون ينشأ عن اختلاف الموضوعات المتاحة لكل فن، فإننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها، وتملك جميعها التعبير عنها، ولكن ذلك لا يمحو الفوارق بينها، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها. فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه.

ولنفرض أن العاصفة كانت هى الموضوع المشترك الذى تريد الفنون الأربعة أن تتناوله بالتعبير. ففى الأدب يتاح للأديب أن يبدأ موضوعه من أول منظر فيه. فقد يصف السكون الذى يسبق العاصفة، ويتناول مظاهره فى الريح والشجر، وأنفاس الهواء والأحياء. ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح الغاضبة والشجر المجنون الحركة، والأحياء المذعورة الهاربة.. إلى آخر مظاهر العاصفة المتناثرة. وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتمال السكون، وقد يربط بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس.. إلى نهاية الجزئيات والتفصيليات التى يتناولها العنوان.

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له أن يراعى دلالة الألفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية، مع إيقاعها الموسيقى فى الأذن، والإشعاعات الخيالية التى ترسم الصور والظلال من وراء الألفاظ والعبارات، ليستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد فى الطبيعة، وعن التأثرات الشعورية المصاحبة له فى النفس، وينقل إلى الآخرين هذا كله، ويثير فى نفوسهم انفعالاً معيّنًا ناشئًا من إيحاء التعبير المؤثر.

فإذا شاء المصور أن يعبر عن «العاصفة، لم تكن الفرصة متاحة له ليتناول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلى، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج إلى عشرات اللوحات المتتابعة، ولفشل بعد ذلك فشلاً ذريعًا، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة، ومجاله هو المشاهد الثابتة. وطبيعة الأداة الميسورة له لا تسمح له إلا باختيار منظر ثابت واحد يوحى بالعاصفة فى لمحة. فقد يختار مثلاً منظر الهبوب، فيرسم إنسانًا قد التفت ملابسه فى حركة عصبية فى اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة. وفى طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة أو طائر مهيض الجناح ينحنى للعاصفة. ثم يجد فى الألوان ما يعبر به عن المنظر الحسى والأثر النفسى معًا. ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير.

وليس هذا إلا مثلاً بطبيعة الحال. فللتصوير فى هذا الموقف اتجاهات شتى،

ولكنها جميعًا مقيدة بهذه القيود! قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها، وقيد التعبير الكلى فى لحظة عن شتى التأثرات المصاحبة للعاصفة، وقيد الاستعاضة بالألوان والخطوط عن المعانى والإيقاع.

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق، ووسائل التعبير فى يده أقل. فليس فى يده إلا مادة جامدة أبعادها محدودة، كما أنه محروم من تعدد المناظر الجزئية الدالة فى اللوحة الواحدة، فهو مقيد بقيود المصور نفسها، مضافًا إليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر.

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت، ولكن الأداة الميسرة للموسيقى، وهى الأصوات والمسافات تعين طريقه. وهو لا يملك إلا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة، تحدث الأثر النفسى الإجمالى الغامض، لأنه لا وجود للدلالات المعنوية الجزئية فى الأنغام بصفة كاملة. حتى فى الموسيقى الغربية التى تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح فى تنسيق فكرى معلوم ومحدود.

ولقد يستطيع اللحن كما تستطيع اللوحة كما يستطيع التمثال أن يحدث فى النفس أثرًا مساويًا للأثر الذى يحدثه العمل الأدبى، أو فائقًا عنه. . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون فى إحداث هذا الأثر مختلفة عن الأخرى، لأن طريقة الأداء، أى طريقة تناول الموضوع والسير فيه، مختلفة.

ولما كان النقد لا بد أن يتناول طريقة استخدام الأداة الخاصة بكل فن، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه - وكلتاهما ذات قيمة أساسية فى الحكم - فلا بد أن تختلف قواعد النقد فى كل فن عنها فى الفن الآخر، بحيث لا تصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئى على ذات العمل الفنى، وإن صلحت بعض الشىء فى الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون. أى لدراسة الإطار وحده لا ذات الموضوع.

* * *

لابد إذن من إفراد الأدب بقواعد نقد خاصة به تتمشى مع أدواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه.

على أننا نعود مرة أخرى فنجدنا فى حاجة إلى تفصيل خاص فى قواعد النقد الأدبى. فليس الأدب فنًا واحدًا إنما هو فنون كثيرة: شعر - متنوع الألوان - وأقصوصة وقصة ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحث... ولكل فن من هذه الفنون طريقته وموضوعاته. وعلى هذين الأساسين تقوم قواعد نقده الفنية، إذا أردنا الدقة فى التطبيق.

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التى اتبعناها فى الفصول السابقة. فهى الطريقة التى تواجه كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته، ولا تقف على هامشه ومحيطه. وهذه الطريقة هى التى نختارها ونؤثرها فى النقد الأدبى لذات الموضوع الأدبى.

أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفى منها بأن تكون إطارًا للعمل الأدبى، تعين على فهمه وفق ظروفه، ولكنها لا تغنى عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر إلى قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية مباشرة.

وليس فى هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها.. متى استخدمت داخل حدودها المأمونة وفى مواضعها المناسبة. فمن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الأدبى من جميع نواحيه.

هذا بيان مجمل لا بد منه قبل الحديث عن «مناهج النقد الأدبى» فى القسم الثانى من الكتاب، بتوسع وتفصيل.

مناهج النقد الأدبى

لكى نقرر مناهج محددة للنقد الأدبى، يجب أن نحدد وظيفته وغايته، وكل تحديد أو تعريف فى هذا المجال مفروض سلفًا أنه لا يستقصى جميع الحالات، ولا يهدف إلى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة. إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات، وإعطاؤها سمة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الإمكان. وكل مغالاة فى التحديد الحاسم منافية بطبعها لطبيعة الأدب المرنة.

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع أن نقرر أن غاية النقد الأدبى ووظيفته تتلخص فيما يلى:

أولاً: تقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية، وبيان قيمته «الموضوعية» على قدر الإمكان، لأن «الذاتية» فى تقدير العمل الأدبى هى أساس «الموضوعية» فيه، ومن العبث محاولة تجريد الناقد ـ وهو ينظر إلى العمل الأدبى فيقومه ـ من ذوقه الخاص، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل. هذه الاستجابات التى ترجع إلى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع إلى العمل الأدبى نفسه، ودعك من الحالة النفسية الوقتية التى يكون فيها الناقد لحظة نظره فى هذا العمل!

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفنى للعمل الأدبى مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد. وهذا ما يسمونه «الذاتية» فى النقد. ولكن من المستطاع ـ وفى هذه الحدود ـ أن يتخذ الناقد هذه الذاتية أساسًا لحكم «موضوعى» كما أسلفنا. وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الأدبى الذى ينظر فيه، وأدواته الميسرة له، وطرائق تناوله والسير فيه، وقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية بوجه عام؛ فينبهه كل هذا إلى محاولة الخروج من تأثره الشعورى المبهم، وإلى ضرورة إشراك الآخرين معه فى الأسباب والمقدمات التى تدعوه إلى إصدار حكم ما. وبذلك يخرج ـ بقدر ما تسمح طبيعة

الموقف ـ من الذاتية الضيقة المعتمدة على الشعور المبهم، إلى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة فى العمل الأدبى ذاته .

ثانيًا : تعيين مكان العمل الأدبى فى خط سير الأدب . فمن كمال تقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية ، أن نعرف مكانه فى خط سير الأدب الطويل ، وأن نحدد مدى ما أضافه إلى التراث الأدبى فى لغته ، وفى العالم الأدبى كله . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له فى الوجود؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئًا !

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبى فى ذاته ـ كما تضاف إلى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة ـ وتحتاج إلى تتبع فنون الأدب ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقتضى دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة إلى الدراسات الخاصة فى الأدب والذوق الأدبى الخاص والقيم الموضوعية للعمل الأدبى .

ثالثًا : تحديد مدى تأثر العمل الأدبى بالمحيط ومدى تأثيره فيه ـ وهذه ناحية من نواحى التقويم الكامل للعمل الأدبى من الناحية الفنية ـ فضلا على الناحية التاريخية ـ فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبى من البيئة وماذا أعطى لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديد مدى تأثر العمل الأدبى بالمحيط مستطاع فى كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التى سبقت وأحاطت عملاً أدبيًا ما . أما مدى تأثيره فى المحيط فمعرفته كذلك ميسورة إذا كان هذا العمل الأدبى قديمًا مضى عليه من الزمن ما يكفى للحكم . فأما بالقياس إلى الأعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير الغيب ، ومن سبق الحوادث أن يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط فى تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكما تاريخيًا على الأجيال القادمة ، وحسبه أن يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما أضافه إلى تراث الأدب ، ومن ناحية تأثره بالمحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخى الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفى !

رابعًا : تصوير سمات صاحب العمل الأدبى ـ من خلال أعماله ـ وبيان خصائصه

الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التى اشتركت فى تكوين هذه الأعمال، ووجهتها هذه الوجهة المعينة. وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم.

ومما يدعو إلى هذا الاحتياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الإنسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة. فالنفس الإنسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله. وهو مجموع متشابك معقد، موغل فى التعقيد. ومن المجازفة للروح العلمية ذاتها، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هى التى سببت استجابة ما. فما بالك بالعمل الأدبى الذى تنطوى تحته عوامل ومؤثرات شتى، يصعب على أى ناقد الاهتداء إليها جميعًا، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً، وخاضعًا للتحليل النفسى فى أكبر معمل أخصائى.

وذلك كله فضلا على أن الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو إنسانى فى العمل الفنى، ولا تملك الدخول فى أسباب «الطبيعة الفنية». وهذا أكبر أستاذ فى مدرسة التحليل النفسى «فرويد» يقرر «أنه لا يدرس الفنان فى الإنسان ولكنه يدرس الإنسان فى الفنان[1]» كما تقدم.

* * *

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته فى هذه الحدود التقريبية أمكن أن نعين مناهج النقد التى تكفل لنا تحقيق هذه الغايات.

وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغى أن ننبه مرة أخرى إلى أمرين: الأول أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع. والثانى أن هذه المناهج مجتمعة هى التى تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقويمها تقويمًا كاملا، فإيثار أحدها على الآخر لا يكون إلا فى الموضع الذى يكون فيه أحدها أجدى من الآخر. فلا محل للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج.

وبعد هذا التنبيه نستطيع أن نحدد هذه المناهج وهى:

١ ـ المنهج الفنى.

---

(١) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦.

٢ - المنهج التاريخى .

٣ - المنهج النفسى .

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبى كامل للنقد الأدبى، ندعوه «المنهج الكامل» . ثم لنأخذ فى البيان عن كل من هذه المناهج جميعًا .

المنهج الفنى

وهو أن نواجه الأثر الأدبى بالقواعد والأصول الفنية المباشرة . ننظر فى نوع هذا الأثر : قصيدة هو أم أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث؟ ثم ننظر فى قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب . وقد نحاول تلخيص خصائص الأديب الفنية - التعبيرية والشعورية - من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى أن هذا المنهج يحقق لنا - الغاية الأولى تحقيقًا كاملا ، ويشترك فى تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لأنها تقوم فى جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولا على التأثر الذاتى للناقد - كما أسلفنا - ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتى موضوعى ، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التى اتبعناها فى الفصول السابقة من هذا الكتاب .

ويحتاج اتباع هذا المنهج إلى خصائص فى الناقد ، وإلى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن أن نستعرضها هنا على وجه الإجمال .

يقوم هذا المنهج أولا على التأثر ؛ ولكى يكون هذا التأثر مأمون العاقبة فى الحكم الأدبى يجب أن يسبقه ذوق فنى رفيع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب البحت والنقد الأدبى كذلك .

ويقوم المنهج ثانيًا على القواعد الفنية الموضوعية. وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتملي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور. ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الأصول الفنية المقررة، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الأصول.

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الأنماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها، ويكون من شأنها أن تبدل في القواعد المقررة والأصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف إليها. وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعورية.

هذه المرونة هي التي تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم، فتقف بهم عند النماذج المأثورة من أنماط الشعور والتعبير؛ فما كان متفقًا معها فهو جيد مقبول، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض. فالمولدون من الشعراء بدءوا يخالفون القدماء شيئًا ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم، ويمتنع من رواية أشعارهم! والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين، فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على أساس التقدير الفني المطلق، ولكن على أساس الموازنة بينهم وبين أولئك القدماء والمولدين! - البحتري مثلا لا يخالف «عمود الشعر العربي» فهو مستجاد ومستحسن عند جمهرة النقاد، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود! ومع أن الحق من الناحية الفنية كثيرًا ما كان في صف أولئك الذين آثروا طريقة البحتري على طريقة أبي تمام، فإن تعليلهم كان في الغالب مخطئًا، لأنه مبني على أساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته. وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالآمدي وأبي الحسن الجرجاني، ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم، تأثرًا في الصميم!

* * *

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي - أول ما عرف - عرفه ساذجًا أوليًا

فى مبدأ الأمر، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى، ولكنها قطعت شوطًا له قيمته ـ على كل حال ـ بالقياس إلى طفولة الأدب وإلى طفولة النقد التى كانت حينذاك.

بدأ النقد تذوقًا محضًا، لا يتعدى التذوق إلى التعليل، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الأبيات، فيمنحها إعجابه أو يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئًا. وقد شغلت هذه المرحلة أيام الجاهلية كلها وصدر الإسلام.

جلس النابغة فى سوق عكاظ يحكم بين الشعراء فى قبته الحمراء من الجلد! فأنشده الأعشى والخنساء وحسان، فقال للخنساء: «لولا أن أبا بصير ـ يعنى الأعشى ـ أنشدنى، لقلت: إنك أشعر الجن والإنس». فالأعشى ـ عند النابغة ـ أشعر، وتليه الخنساء ثم يليها حسان. ولكن لماذا؟ ما علة هذه الأحكام؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالبًا به إذ ذاك، فحسبه أن يكون مشهودًا له بالذوق، وحسبه أن يتذوق، وأن يتأثر، فيحكم[1].

وكان يقع أن يعلل الناقد حكمه فى بعض الأحيان. ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية، أو ما أشبه، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال. ذلك مثل ما حكوا من أن طرفة سمع المتلمس ينشد بيته:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره　　　بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال طرفة: استنوق الجمل. لأن الصيعرية سمة تكون فى عنق الناقة ولا تكون فى عنق البعير. وعد ذلك عيبًا شعريًا، وهو فى الواقع خطأ فى استذكار عادة محلية من عادات العرب مع النوق والبعران!

---

(١) لهذه القصة ذيل فى بعض كتب الروايات، ذلك أن حسانا سأل عما جعله يتخلف عن الخنساء. فقال النابغة يعللٰ هذا ـ أو قالت الخنساء ـ نقدًا لبيته:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى　　　وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

«قلت» الجفنات. وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل. وقلت يلمعن واللمعان يختفى ويظهر ولو قلت يشرقن لكان أفضل. وقلت بالضحى وكل شىء فى الضحى يلمع ولو قلت بالدجى لكان أفضل. وقلت «يقطرن» ولو قلت يجرين لكان أفضل... وهى رواية ظاهرة البطلان لا تتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل.

كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

لأنه كان بين الجهة التى ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة، لايمكن أن يسمع منها صليل السيوف والبيضات! وعد هذا عيبًا شعريًا، وهو فى الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية!

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب فى صدر الإسلام لزهير بن أبى سلمى حين قال : إنه شاعر الشعراء، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاظل فى الكلام، وكان يتجنب وحشى الشعر، ولم يمدح أحدًا إلا بما هو فيه .

عد هذا فلته سابقة لأوانها فى النقد العربى . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل يتوسع فى بيان أسباب الحكم الأدبى، مع أن هذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقى، الذى قد لا يكون ذا قيمة بمفرده فى الشعر، لأنه قد يكون شيئًا آخر غير الصدق الشعورى والصدق الفنى، اللذين يتدخلان فى الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربى لم يقف عند هذه المرحلة، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية إلى المرحلة التعليلية، وحاول أن يضع قواعد وأصولا للنقد لم تخرج فى الغالب عن حدود المنهج الفنى .

وضع ابن سلام الجمحى المتوفى فى أول القرن الثالث[1] كتابه فى «طبقات الشعراء» . إذ وجد أن الجاهليين والإسلاميين اتفقوا ـ فى حدود النقد التأثرى ـ على إيثار امرئ القيس والنابغة والأعشى وزهير من الجاهليين، وجعلوهم طبقة، وعلى إيثار الفرزدق وجرير والأخطل من الإسلاميين وجعلوهم طبقة، فرأى أن يقرر هذا فى كتاب، وأن يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشرًا .

ومع أن ابن سلام قد تطرق إلى شىء من المنهج التاريخى، إلا أن عمله فى الصميم لا يبعد كثيرًا عن حدود المنهج الفنى فى أبسط صوره، وقد استعرض فيه

---

(١) توفى سنة ٢٣١ هجرية .

صورة النقد فى الجاهلية وصدر الإسلام، وهى تتعلق بألفاظ مفردة كالتى أسلفنا، أو بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالإقواء الذى أخذوه على النابغة ـ وهو اختلاف حركة القافية فى الأبيات ـ وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة إلى الحكم العام الشامل على القصيدة. ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها.

وخطا ابن قتيبة فى كتابه «الشعر والشعراء»[1] خطوة أخرى فحاول أن يضع قواعد لنقد الشعر، وقسمه إلى أربعة أضرب.

«ضرب حسن لفظه وجاد معناه» و«ضرب حسن لفظه وعلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا» و«ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه» و«ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه». ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب. وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل:

«لم يقل أحد فى الهيبة أحسن منه»، «لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن منه»، «حدثنى الرياش عن الأصمعى أنه قال: هذا أبرع بيت قالته العرب. «ولم يقل أحد فى الكبر أحسن منه». «لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب». «وهذه الألفاظ أحسن شىء مطالع ومخارج ومقاطع». «وهذا الشعر بين التكلف ردىء الصنعة... إلخ».

وهى تعليقات لا تزال كما ترى بعدة عن التعليل. ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر فى أنه حاول أن ينظر إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية، وأن يجعل لها فى النفس حسابًا. وإن يكن بطبيعة الحال لم يخط فى هذا الطريق إلا خطوة أولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ. وقد وقفنا فى فصل سابق عند نقده للأبيات:

«ولما قضينا من منى كل حاجة...»

ورأينا قصوره عن تملى الصور الجميلة الحاشدة فى الأبيات، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها. وهو شىء من أشياءٍ فى هذه الأبيات الجميلة. ونزيد هنا أنه كان ينظر إلى المعانى نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية.

---

(١) المتوفى سنة ٢٧٦.

فليست الأحاسيس والمشاعر هى التى تلفته، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية. يدل هذا على استجادته لقول أبى ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغّبْتَها وإذا ترّد إلى قليل تقنع

وضربه مثلا للشعر «حسن لفظه وجاد معناه»، أى لا حسن ضروب الشعر عنده على الإطلاق، وإيثاره هذا البيت على الأبيات السالفة «ولما قضينا . . . إلخ» مما يشهد بأن حسه الفنى كان قاصراً على كل حال، ولكن هذا منه يكفى بالقياس إلى زمانه البعيد.

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر فى كتابيه «نقد الشعر» و«نقد النثر» وهى محاولة فى اتجاه جديد. اتجاه فلسفى منطقى علمى. وهى محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه. فقد حاول أن يطبق على الشعر الأقيسة العقلية الجافة.

بدأ بتعريف الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى» وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيما منطقيًا بحسب حدود هذا التعريف الأربعة فنشأ له ثمانية أضرب: أربعة منها على هذه الحدود الأربعة البسيطة، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف «اللفظ مع المعنى» و«اللفظ مع الوزن» و«اللفظ مع القافية» و«المعنى مع الوزن» وتوسع بخاصة فى الحد الرابع المفرد، حد «المعنى» وقرر أن جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض، وفسر هذا بأن المدح مثلا يكون جيداً إذا كان مدحًا بالصفات التى يمدح بها الرجال، وهى «الشجاعة والعقل والعدل والعفة» أو مشتقاتها كالجود الذى هو أحد أقسام العدل مثلا. والهجاء يكون على عكس المدح. والرثاء مدح مع (كان). إلخ.

وبذلك خرجنا نهائيًا من دائرة الفن إلى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية. وقد كان يهمه بالفعل أن يظهر اطلاعه على الفلسفة الإغريقية، فيشير إلى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التى يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس فى الأخلاق. . !

ولم ينظر قدامة إلى أن هذه القواعد قد تتحقق فى الكلام ثم لا يكون شعراً لأن

الشعر عمل فنى قبل كل شىء، لا يحدده موضوعه، ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثر بموضوعه.

وعلى كل حال فإن محاولة قدامة لم تخط بالنقد الفنى إلى الأمام لأنها أغفلت المنهج الفنى إغفالاً تامًا، بل أغفلت المناهج الأدبية جميعًا، وبعدت عن محيط الأدب إلى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة.

ولكن المنهج الفنى عاد ينمو نموًا جديدًا على يدى رجلين من رجال النقد الأدبى، ورجلين من رجال البلاغة فى القرنين الرابع والخامس.

فأما الرجلان الأولان فهما: ابن بشر الآمدى[1] فى كتابه «الموازنة بين الطائيين أبى تمام والبحترى» وأبو الحسن الجرجانى[2] فى كتابه «الوساطة بين المتنبى وخصومه» وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية فى حدود نعدها اليوم ضيقة محدودة، ولكنها كانت إذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التى بلغ إليها النقد قبلهما. وقد شملت كل ما سبقها وزادت. تناولا الألفاظ ومحاسنها ومعايبها، وتناولا المعانى وما يستجاد منها وما يستكره، وتطرقا إلى مباحث تعد إلى حد ما داخلة فى «المنهج التاريخى» لأنها تتعلق بالسرقات الشعرية والسابق فى المعانى والتعبيرات واللاحق، ولكنهما لم يتوسعا فى التعليل عند الاستحسان أو الاستقباح.

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح ما نعنيه:

«قال مرار الفقسى فى وصف الأثافى:

أثر الوقود على جوانبها ... بخدودهن كأنه لطم

أخذه أبو تمام فقال:

أثاف كالخدود لطمن حزنًا ... ونؤىٌ مثلما انفصم السوار

«أورد المعنى فى مصراع، وأتى بالمصراع الثانى بمعنى آخر يليق، فأجاد، إلا أن

(١) توفى سنة ٣٧١ هجرية.
(٢) المتوفى سنة ٣٦٦هـ.

بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله «أثر الوقود على جوانبها» فأبان المعنى الذى من أجله أشبه الخدود الملطومة».

وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

«وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان حتى إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا فى النادر الفذ، ومتى جمعت ذلك، ثم قرنت إليه قول امرئ القيس :

تصد وتبدى عن أسيل وتتقى ... مناظرة من وحش وجرة مطفل

أو قابلته بقول عدى بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعارها ... عينيه أحور من جآذر جاسم

«رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين وتبينت قربهما منه، والمعنى واحد وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة التى كسته هذه البهجة، هذا وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حذف لاستغنى عنه. وما لا فائدة فى ذكره، لأن امرأ القيس قال من «وحش وجرة» وعديا قال «من جآذر جاسم» ولم يذكرا هذين الموضعين إلا استعانة بهما فى إتمام النظم، وإقامة الوزن (ولا تلتفت أن ما يقوله المعنويون فى وجرة وجاسم فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض!) وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الظباء، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش «صُرية» وغزلان «بسيطة» وقد يختلف خلق الظبا وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك، وأما ما تمم به عدى الوصف، وأضافه إلى المعنى المبتذل بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه النعاس فرنقت ... فى عينه سنة وليس بنائم

«فقد زاد به على كل من تقدم، وسبق بفضله جميع من تأخر؛ ولو قلت اقتطع هذا المعنى فصار له، وحظر على الشعراء ادعاء الشرك فيه، لم أرنى بعدت عن الحق ولا جانبت الصدق».

ولكن الرجلين على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت ببيت، أو معنى بمعنى أو تشبيه بتشبيه. لا يتجاوزان هذا إلى الأحكام الشاملة إلا قليلا، واعتمادهما على الذوق ـ الذى قد يخطىء عندهما ـ وعلى المأثور من استحسان الأوائل واستهجانهم للمعانى وطرق التعبير. ولكنهما على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الأدبى على المنهج الفنى. وإذا لم يكن بد أن نفاضل بينهما فإنا نقرر أن أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل، والروح الأدبية فيه واضحة عميقة.

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكرى فى كتابه «الصناعتين» وعبدالقاهر الجرجانى فى كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة».

والخطوة التى خطاها أولهما لا تضيف شيئا فى النقد الأدبى إلى خطوة الآمدى وأبى الحسن الجرجانى. بل ربما قصرت عنهما. ولكن عبدالقاهر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين[1]. وإن كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب أستاذه أبى الحسن الجرجانى.

ونكتفى هنا بنموذج لأبى هلال قبل أن نفرغ لوصف الخطوة التى خطاها «عبدالقاهر». . جاء فى كتاب الصناعتين[2]:

«من الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ. . إن الخطب الرايقة والأشعار الرايعة ما عملت لإفهام المعانى فقط. لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها فى الإفهام. وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورونق ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقامه وبديع مباديه وغريب مبانيه، على فضل قايله وفهم منشيه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى. . وتوخى صواب المعنى أحسن من توخى هذه الأمور فى الألفاظ. . ولهذا تأنق الكاتب فى الرسالة والخطيب فى الخطبة والشاعر فى القصيدة. . يبالغون فى تجويدها، ويغلون فى

(١) لم ترد التفرقة بين النقاد والبلاغيين، لأن مباحث البلاغة إلى ذلك الحين كان لها طابع نقدى عام. ولم تكن فسدت بالقواعد الحرفية كما فسدت على أيدى السكاكى والخطيب وسواهما. ونحن نرى أن مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الأولى للنقد الأدبى.

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٣٩٥هـ.

ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضاعتهم، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدًا كثيرا، وأسقطوا على أنفسهم تعبا طويلا.

«ودليل آخر.. أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسلا وسهلا، ومعناه وسطا، دخل في جملة الجيد، وجرى مجرى الرابع (النادر) - كقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ... ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهارى رحالنا ... ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطى الأباطح

«وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى. وهى رائعة معجبة وإنما هى: ولما قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينظر بعضنا بعضا جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية.

«وإذا كان المعنى صوابا، واللفظ باردًا وفاترًا - والفاتر شر من البارد - كان مستهجنا ملفوظا، ومذموما مردودا. والبارد من الشعر قول عمرو بن معدى كرب:

قد علمت سلمى وجاراتها ... ما قطّر الفارس إلا أنا

شككت بالرمح سرابيله ... والخيل تعدو زيما حولنا

«وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا. لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا، ويكون بريئا من الغثاثة. والكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا، كان مردودا ولو احتوى على أجل معنى وأنبله وأرفعه وأفضله، كقوله:

لما أطعناكُمُ في سخط خالقنا ... لا شك سل علينا سيف نقمته

وقول الآخر:

أرى رجالا بأدنى الدين قد قنعوا ... وما أراهم رضوا في العيش بالدون

فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما اسـ ... ـتغنى الملوك بدنياهم عن الدين

«لا يدخل هذا فى جملة المختار، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل، وأما الجزل الردىء الفج الذى ينبغى ترك استعماله، فمثل قول تأبط شرًا :

ولما سمعت العَوْضَ تدعو تنفرت	عصافير رأسى من نوى فعوافينا
وحثحثت مشغوف الفؤاد فراعنى	أناس بفيفان فمزت القراينا
فأدبرت لا ينجو نجاتى نقنق	يبادر فرخيه شمالا وداجنا
من الحُص هزروف يطير عفاؤه	إذا استدرج الفيفاء مد المغابنا
أزج زلوج هزرفى زفارف	هزفّ يبذ الناجيات الصوافنا

«فهذا من الجزل البغيض الجلف، الفاسد النسج، والقبيح الوصف، الذى ينبغى أن يتجنب مثله. وتمييز للألفاظ شديد. . أخبرنا أبو أحمد عن فضل اليزيدى عن إسحق الموصلى عن أيوب بن عباية : أن رجلا أنشد ابن هرمة قوله :

بالله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائمًا بالباب

«فقال ما كذا قلت، أكنت أتصدق؟ قال فقاعدا. قال : أكنت أبول؟ قال : فماذا؟

قال : واقفا . . ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى» .

وهذا - كما ترى - لون لا يختلف كثيرا عن الآمدى وعن أبى الحسن الجرجانى، بل إن صاحب الوساطة كان أروق ذوقا وأدق حسًا وأكثر استقلالا . أما أبو هلال فهو فى الغالب ناقل جامع، وقد رأيت كيف يعد بيتا كهذا جيد المعنى .

لما أطعناكم فى سخط خالقنا لا شك سل علينا سيف نقمته

وهو معنى عامى مبتذل . إنما استجاده لما فيه من روح دينية عامية، وهذا لا علاقة له بالحكم على جودة المعانى الشعرية .

أما عبدالقاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفنى فى كتابه «دلائل الإعجاز» كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة فى كتابه «أسرار البلاغة» وقد تأثر بالفلسفة الإغريقية، وبالمنطق، ولكن لا على طريقة «قدامة» فقد كان له من ذوقه الأدبى عاصم قوى، فبقى فى دائرة المنهج النفسى الذى سنعرض له فيما بعد.

وقد وصل فى كتابه الأول إلى تقرير نظرية هو أول من قررها فى تاريخ النقد العربى. ويصح أن نسميها «نظرية النظم» وخلاصتها أن ترتيب المعانى فى الذهن هو الذى يقتضى ترتيب الألفاظ فى العبارة، وأن اللفظ لا مزية له فى ذاته وإنما مزيته فى تناسق معناه مع معنى اللفظ الذى يجاوره فى النظم ـ أى تنسيق الكلمات والمعانى بحيث يبدى النظم جمال الألفاظ والمعانى مجتمعة ـ وأن الجمال الفنى رهين بحسن النسق أو حسن النظم، كما أنه لا اللفظ منفردا موضع حكم أدبى ولا المعنى قبل أن يعبر عنه فى لفظ، وإنما هما باجتماعهما فى نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان.

وهذا المثال من كتاب دلائل الإعجاز يكشف عن هذه النظرية:

«.. وهل تشك إذا فكرت فى قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ [هود: ٤٤] فتجلى لك منها الإعجاز الذى ترى وتسمع.. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وإن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لافت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها. وأن الفضل تناتج بينها وحصل من مجموعها.

«إن شككت فتأمل! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهى فى مكانها من الآية؟ قل: «ابلعى» واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها «وكيف بالشك فى ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة فى أن نوديت الأرض، ثم أمرت، ثم فى إن كان النداء بيا دون «أى» نحو «يا أيتها الأرض» ثم

إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: ابلعى الماء، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها، ثم أن قيل: «وغيض الماء» فجاء الفعل على صيغة «فُعل» الدلالة على أنه لم ينض إلا بأمر آمر، وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بَقوله تعالى: «وقضى الأمر» ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو «استوت على الجودى» ثم إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة «قيل» فى الخاتمة بقيل فى الفاتحة.. أفترى لشىء من هذه الخصائص التى تملؤك بالإعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها، تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى فى النطق؟ أم كل ذلك لما يبين معانى الألفاظ من الاتساق العجيب؟

فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة، ولا من حيث هى كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها فى ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة. ومما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك فى موضع آخر، كلفظ الأخدع فى بيت الحماسة؟

تلفتُّ نحو الحى حتى وجدتنى وَجِعت من الإصغاء ليتا وأخدعا

وبيت البحترى:

وإنى وإن بلغتنى شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى

«فإن لها فى هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها فى بيت أبى تمام:

يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

«فنجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة. ومن أعجب ذلك لفظ «الشىء» فإنك

تراها مقبولة حسنة فى موضع ، وضعيفة مستكرهة فى موضع ، وإن أردت أن تعرف ذلك فإنظر إلى قول عمر بن أبى ربيعة المخزومى :

ومن مالئ عينيه من شىء غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى

وإلى قول أبى حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شىء لا يخل التقاضيا

«فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول. ثم انظر إليها فى بيت المتنبى :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لعوقه شىء عن الدوران

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم.

وهذا باب واسع فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعيانها ، ثم ترى هذا قد فرع السماك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض. فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هى لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك فى ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب فى ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها فى النظم ، لما اختلفت بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدًا» .

ومع أننا نختلف مع عبدالقاهر فى كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية مفردا ومجتمعا مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالإيقاع الموسيقى ، كما يغفل الظلال الخيالية فى أحيان كثيرة ، ولها عندنا قيمة كبرى فى العمل الفنى . . مع هذا فإننا نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية مهمة كهذه - عليها الطابع العلمى - دون أن يخل بنفاذ حسه الفنى فى كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر «أسرار البلاغة» فقد اتجه همه فيه إلى إقامة القواعد البلاغية على أسس نفسيه ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفنى ، لذلك فستتحدث عنه عند الكلام على «المنهج النفسى» .

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر فى القرن الخامس أيضا هو «ابن رشيق القيروانى[1]» صاحب كتاب «العمدة» وقد سار على نسق وحده، ولكنه أشبه بنسق الصناعتين فى الجمع بين مباحث النقد الأدبى ومباحث البلاغة، مع أشياء فى تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونوادرهم.

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئا ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة فى القرن الرابع إلا فى مواضع قليلة هنا وهناك فى الكتاب. وهو على وجه عام يتبع «المنهج الفنى» مع تطرقه إلى النواحى التاريخية كبقية النقاد العرب. لأن «الرواية» كانت دائما تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية، على ما سيأتى حينما نعرض للمنهج التاريخى، وما جاء منه فى كتب النقد العربى القديمة.

ويحاول «ابن رشيق» أن ينفرد له برأى فى مشكلة اللفظ والمعنى التى شغلت الجاحظ وأبا هلال العسكرى وعبدالقاهر. وهى مشكلة وصل «عبدالقاهر» فيها إلى رأى دقيق فى «دلائل الإعجاز» أشرنا إليه من قبل. وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر فى الضمير. إنما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى فى لفظ. وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير إذا اختلف النظم. . وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى فى النص الأدبى، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفردا.

أما «ابن رشيق» فلا يصل إلى مثل هذه الدقة الكاملة فى تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ إلى العبارات المجازية فيقول:

«اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب. قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم

---

(١) توفى سنة ٤٦٣ هجرية وتوفى عبد القاهر سنة ٤٨١ غالبًا.

والأرواح . فإن اختل المعنى كله وفسد، بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شىء فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به، ولا يفيد فائدة، وكذلك إذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأنا لا نجد روحا فى غير جسم».

ولكن ابن رشيق يصل فى موضع آخر من كتابه فى باب «المطبوع والمصنوع» إلى تلخيص للموضوع يحسب سبقًا ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه، فهو يرجع الشعر إلى أقسام: «المطبوع» وهو الذى ينبعث عفو الخاطر بلا كلفة ولا صنعة «والمصنوع» ويجعل له أقسامًا: وقعت فيه «الصنعة» من غير قصد ولا تكلف، كأنواع التشبيه والبديع التى جاءت عفواً فى بعض أشعار المتقدمين. وما وقع فيه «التصنع» أى وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد. وما وقع فيه «التصنع» أى وجدت فيه الصنعة بتكلف شديد.

وهو تلخيص جيد، عليه طابع علمى، مصبوغ بالصبغة الفنية. ولم يبتدع ابن رشيق هذا ابتداعًا، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والآمدى والجرجانى وغيرهم من قبل. ولكن له فضل التلخيص والتعقيد والتبويب. وهو فضل ليس بالقليل فى تاريخ النقد العربى القديم[1].

* * *

على وجه الإجمال كان المنهج الفنى هو المنهج الغالب فى النقد الأدبى، وقد استعرضنا فى اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية فى الأدب العربى القديم، وهو استعراض يرسم لنا ـ بقدر الإمكان ـ صورة لتدرج هذا المنهج ولميادينه التى طرقها كذلك.

ولقد وقفت خطوات النقد الأدبى بعد عبد القاهر إلى أن استؤنفت فى العصر الحديث. ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة، فإنها طرقت كثيراً من ميادين النقد فى محيط أوسع وأشمل من البحوث القديمة. طرقت مناهج النقد جميعًا من فنية إلى تاريخية إلى نفسية كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل السابق.

---

(١) أقام الدكتور شوقى ضيف كتابه: «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» على أساس القاعدة التى قررها ابن رشيق.

ونحن هنا بصدد المنهج الفنى وحده فنكتفى بإيراد نماذج منه فى النقد الحديث .

* * *

« لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآنى هى اتباع طريقة تصوير المعانى الذهنية والحالات النفسية وإبرازها فى صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والأمثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الإنسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسى الذى يفهمها بالحركة المتخيلة .

« فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الأخرى التى تنقل المعانى والحالات النفسية فى صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتعبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظيًا ، لا تصويراً تخييليًا ؟

« يكفى لبيان هذا الفضل أن نتصور هذه المعانى كلها فى صورتها التجريدية ، وأن نتصورها بعد ذلك فى الهيئة الأخرى التشخيصية .

« إن المعانى فى الطريقة الأولى تخاطب الذهن والوعى ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة . وفى الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل إلى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل والإيقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالأضواء والأصداء . ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة إلى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد .

« ولهذه الطريقة فضلها ولا شك فى أداء الدعوة لكل عقيدة ، ولكننا إنما ننظر إليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشأناً . فوظيفة الفن الأولى هى إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات ، وتغذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه . . وكل أولئك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . وإليك المثال :

« معنى النفور الشديد من دعوة الإيمان ينقل إليك فى صورته التجريدية هكذا : إنهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الإيمان . فيمتلى الذهن وحده معنى النفور فى برود وسكون .

« ثم ينقل إليك في هذه الصورة العجيبة ﴿فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ (٤٩) كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ (٥٠) فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ﴾ فتشرك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال، وانفعال السخرية وشعور الجمال: السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحوش من الأسد، لا لشيء إلا لأنهم يدعون إلى الإيمان! والجمال الذي يرتسم في حركة الصورة حينما يتملاها الخيال في إطار من الطبيعة، تشرد فيه هذه الحمر يتبعها «قسورة» المرهوب!

« فللتعبير هنا ظلال حوله، تزيد في مساحته النفسية - إذا صح هذا التعبير!

« ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله، يمكن أن يؤدى في عدة تعبيرات ذهنية مجردة، كأن يقال: إن ما تعبدون من دون الله لأعجز من خلق أحقر الأشياء، فيصل المعنى إلى الذهن مجردًا باهتًا.

« ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة:

﴿إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِن دُونِ اللَّهِ لَن يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوِ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِن يَسْلُبْهُمُ الذُّبَابُ شَيْئًا لَّا يَسْتَنقِذُوهُ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ﴾!

« فيشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة.

« لن يخلقوا ذبابًا» هذه درجة «ولو اجتمعوا له» وهذه أخرى. «وإن يسلبهم الذباب شيئًا لا يستنقذوه» وهذه ثالثة. أرأيت إلى تصوير الضعف المزري؟ وإلى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعه والاحتقار المهين؟

« ولكن أهذه مبالغة؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو؟

« كلا؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة. إن هؤلاء الآلهة «لن يخلقوا ذبابًا ولو اجتمعوا له» والذباب صغير حقير، ولكن الإعجاز في خلقه هو الإعجاز في خلق الجمل والفيل. إنها «معجزة الحياة» يستوى فيها الجسيم والهزيل، فليست المعجزة في صميمها هي خلق الهائل من الأحياء. إنما هي خلق الخلية الحية الصغيرة كالهباء.

« ولكن الإبداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقى ظلال

الضعف عن خلق أحقر الأشياء، والجمال الفنى هنا هو فى تلك الظلال التى تضفيها محتويات الصورة، وفى الحركة التخييلية فى محاولة الخلق، وفى التجمع له، ثم فى محاولة الطيران خلف الذباب لاستنقاذ ما يسلبه. وهم وأتباعهم عاجزون عن هذا الاستنقاذ!»[1] . . . إلخ.

* * *

« يخيل إلىّ من مجموعة الشعر العربى أن «الطبيعة» لم تكن إلا قليلا متصلة بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة ـ بله اتصال المجموعة الحية ـ فهى فى الغالب صلة عداء يمثلها قول الشاعر:

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها «ترة» من جذبها بالعصائب

« وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفى الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية:

وقانا لفحة الرمضاء واد سقاه مضاعف الغيث العميم

نزلنا دوحه فحنا علينا حنو المرضعات على الفطيم

وأرشفنا على ظمأ زلالا ألذ من المدامة والنديم

وكأبيات المتنبى المعجبة فى وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل:

يقول بشعب بوان حصانى أمن هذا يسار إلى الطعان؟!

وإن كان هذا من مقولات الحصان التى يسخر منها المتنبى!

وظاهرة أخرى تغلب فى الشعر العربى وهى الإحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ. لا شخوص تحيا، وحياة تدب. والمواضع التى أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الإحساس الأخير تكاد تعد. فنحن إذا استثنينا ابن الرومى ـ وكان بدعًا فى الشعر العربى كله ـ لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطوعات

---

(١) من كتاب «التصوير الفنى فى القرآن» للمؤلف.

يحس الشعراء فيها هذا الإحساس على تفاوت فى قيمتها الفنية، نذكر منها أبيات البحترى فى وصف الربيع التى مطلعها:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقول ابن خفاجة الأندلسى فى وصف جبل:

وأرعن طماح الذؤابة شامخ   يطاول أعنان السماء بغارب

وقور على ظهر الفلاة كأنه   طوال الليالى ناظر فى العواقب

أصخت إليه وهو أخرس صامت   فحدثنى ليل السرى بالعجائب

وفيما عدا ابن الرومى، وتلك الأبيات والمقتطعات القليلة المتناثرة فى ديوان الشعر العربى الضخم تكاد الطبيعة فى الشعر العربى (تستعمل من الظاهر!) فهى مناظر جامدة للوصف الحسى، والتشبيه بالمحسوسات، تعلو فى سلم الفن حتى تكون كأبيات المتنبى فى شعب بوان، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعتز جميعًا!

وظاهرة ثالثة، هى: أن الطبيعة فى الشعر العربى قد تحيا وتدب، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة، ويلحظ خلجاتها، ويحصى نبضاتها، ولكنه هو لا يندمج فى هذه الطبيعة، ولا يحس أنه شخص من شخوصها، وفرد من أبنائها وأن حركته من حركاتها، ونبضه من نبضاتها، وأنه منها وإليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها»[1] . . . إلخ.

* * *

إذا أتيح لك أن تحضر مجلسًا من مجالس الظرفاء القاهريين فى الجيل الماضى، خيل إليك أنك فى حجرة رجل نائم مريض!

فالكلام همس، والخطو لمس، والإشارة فى رفق، وسياق الحديث لا إمعان فيه،

---

(١) من كتاب «كتب وشخصيات» للمؤلف.

وكل ما هنالك يوحي إليك الخوف من الحركة والإشفاق من الشدة، إلا ساعة الضحك في بعض الأحايين، فقد يصحو فيها المريض، وتعلو طبقة الأصوات، ويستمع مريضنا الذى كان نائمًا قبل هنيهة بعض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات، دون أن يحفز الخاطر أو يستجيش الضمير.

وتلك حال معهودة فى أذواق الأمم التى لها نصيب عريق من الحضارة، ولم يبق لها نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة.

فالحضارة تنتهى فيها إلى ترف، والترف ينتهى فيها إلى نعومة، والفضيلة الكبرى فيها تنتهى إلى الذوق المترف الناعم، أو الذوق فيه تمييز وكياسة، وليس فيه قوة وعمق، ولا صبر له على العزم والصلابة فى عمل ولا حس، ولا طلب تتوق إليه النفس، ولو كان طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل.

ويتفق لهذا الرأى المترف الناعم أن يكون صادقًا لا تصنع فيه، كما يتفق له أن يكون كاذبًا كله تصنع واختلاق؛ وإنما الفرق بين صادقه وكاذبه أن الأول يغار حقًا على سلامة النائم المريض، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء، وأن الثانى يتكلف الغيرة، فيمشى المشية بقدمه ولا يمشيها بقلبه! ويهمس الهمسة بشفته ولا يهمسها بفكره! ولكنهما على السواء لا يبتعدان عن سرير النائم المريض.

فى هذه البيئة نشأ إسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام، فنشأ على ذوق قاهرى صادق. يعرف الرقة بسليقته وفكره، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه.

وإن هذا الذوق لخبير بالجيد والردىء من الكلام، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج فى رونق الفصاحة، ولكنك خليق أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها، فإذا استطعت أن تتخيل أناسًا من الأحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين، فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين فى ذلك الجيل: كل ما يشعرون به من حسن أو قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحرارتين: حرارة لا تتجاوز عشرين درجة وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين.

ولما تهيأ لإسماعيل صبرى أن يتلقى العلم فى فرنسا، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين فى لغتها، كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهى فى حالة تشبه حالة الذوق القاهرى من بعض الوجوه، لأنها كانت تدين على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباكية التى كان يمثلها «لامرتين» وإخوانه الأرقاء الناعمون، وليست هذه الطريقة بالتى تبعث القاهرى من أبناء الجيل الماضى إلى تبديل سمته وهبوط حرارته. والتحول عن حجرة النوم والفتور!

فإسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر، ناقد بصير بالنقد، إلا أنه لا يتعدى فى شعره ونقده نطاقًا يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى وذوق المدرسة «اللامرتينية» فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتمييز.

شعره لطيف لا تعمل فيه، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة، ونقده نقد بصير عارف بالزيف كله، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها، وأثره فى تهذيب الأذواق، ونفى ما كان فاشيًا من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه. ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم.

«وإن شئت فقل: إن أدب الرجل كان أدب «الذوق» ولم يكن أدب النزعات والخوالج، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور»[1].

* * *

«ولأعد إلى توفيق وإلى قصته «شهر زاد» التى أذاعها فى الناس، والتى أظهرنى عليها مع جماعة من الأصدقاء قبل أن يذيعها فى الناس. لأعد إلى هذه القصة فأعترف بأنها - كقصة «أهل الكهف» - فن جديد من الإنتاج فى أدبنا الحديث، لم يُسبق توفيق إلى مثله ولا إلى قريب منه. ولست أزعم أنها المثل الأعلى فى القصص التمثيلى. بل لست أزعم أنها شىء يقرب من المثل الأعلى. ولكننى أزعم أنها أثر فنى متقن ممتع، دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل. لا أنكر على توفيق فى هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الأولى لأهل الكهف من الخطأ

---

(١) من كتاب «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» للعقاد.

اللغوى المنكر ، ولا من الإطالة والإسراف فى بعض المواضع ، فأكبر الظن أنه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردها إلى صواب اللغة والنحو ردًا حسنًا ، وأعاد فيها النظر فحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر على هذه القصة شيئًا من الخطأ بالقياس إلى أصول التمثيل وحاجة الملعب ، فصناعة القصة دقيقة والملاءمة فيها بين حاجة الفن الأدبى وحاجة الملعب واضحة موفقة ، وإن كان تمثيل القصة مع ذلك فى مصر شيئًا لا سبيل إليه الآن ، لأمرين واضحين أشد الوضوح : فأما أولهما فهو أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختلفون إلى ملاعب التمثيل ويكاد الاستمتاع بها يكون مقصورًا على أصحاب الثقافة الممتازة ، فهى من هذه الناحية مخففة إن عرضت على النظارة فى يوم من الأيام : سيسمع الناس كلامًا حسنًا يفهمون بعضه ويلتوى عليهم أكثره فيضيقون به ولما يشهدوا من القصة منظرًا أو منظرين . الثانى أن الممثلين الذين يستطيعون أن يلعبوا هذه القصة كما ينبغى ، وأن يعرضوها على النظارة عرضًا صادقًا يلائم جمالها وإتقانها لم يوجدوا بعد ، لأن الممثلين المثقفين تثقيفًا صحيحًا لا يزالون قلة ضئيلة جدًا فى هذا البلد[١] .

« فقصة توفيق إذا ستقرأ ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئًا ، فلست أعرف فى أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها إلى العقل والشعور معًا كهذه القصة . واتجاهه بها إلى العقل أكثر من اتجاهه بها إلى الشعور . فالقصة لا تعالج شيئًا أقل ولا أدنى من هذه المسألة اليسيرة التى عجزت الفلسفة الإنسانية عن حلها إلى الآن ، وهى مسألة الحقيقة ما هى؟ أو ماذا يمكن أن تكون؟ وأظنك توافقنى على أن مثل هذا الحوار الأفلاطونى لم يخلق للملعب وللملعب المصرى بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة فى ظاهرها يسيرة جدًا . فقد اشتد إعجاب الملك «شهريار» بصاحبته «شهر زاد» حتى أراد أن يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلى من أمرها ، فأخذ يبحث ويجد فى البحث ولكنه لم يظفر بشىء . وأخذ يسأل ويجد فى السؤال ،

---

(١) نحن نخالف الدكتور طه حسين هنا « فشهر زاد» لا تصلح للمسرح . لا لهذا النقص فى المسرح المصرى وممثليه وروراده ، بل لأنها فى ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الحوادث والأشخاص . . هى حركة فكرية تجول فى الأفكار ، ولا ترى إلا قليلا مفرغة فى حركة الحوادث والشخصيات على المسرح وهذا نقص من تلك الجهة بالقياس إلى المسرح عامة كما قررنا عند الكلام عن «التمثيلية» وكما عاد الدكتور فقرر بعد قليل فى الفقرة التالية .

ولكنه لا ينتهى إلى شىء وهو يسأل الناس، ويسأل الأشياء ويسأل الأحياء فى الأرض، والنجوم فى السماء، بعد أن سأل شهر زاد نفسها عن نفسها فلم تجبه، لأنها لا تريد أو قل لأنها لا تدرى كيف تجيبه، أو قل لأن الكاتب نفسه لا يدرى كيف يكون الجواب، وهو على هذا ضيق بنفسه هائم بما لا سبيل إلى الوصول إليه. كان سعيداً فأصبح شقيًا، وكان هادئًا فدفع إلى القلق الذى لا آخر له.

ووزيره قمر مفتون بشهر زاد. ولكن كما يفتن الرجل المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبها حبًا فيه الشهوة، وفيه السمو إلى المثل الأعلى. ولكنه حب الناس على كل حال. والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذى يحفظه لملكه وصديقه شهريار، والملك يعلم منه هذا ويغض عنه أول الأمر ثم يدفعه إليه ويحدثه عليه بعد ذلك.

والعبد الأسود يحب شهر زاد أيضًا، ولكنه يحبها حب الحيوان لا يخلط حبه بحضارة ولا ثقافة، ولا يسلط عليه شعاعًا من فلسفة أو أدب أو فن. وإنما هى الغريزة وحدها.

وشهر زاد تحب هؤلاء الأشخاص جميعًا، ولم لا؟ فشهر زاد هى الطبيعة، هى الحقيقة التى تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم، وتمنح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع أن تمنحهم من الرضى. فأما الذين يقنعون منها بالقليل أو يطلبون إليها الكثير الممكن، فما أقدرها على إرضائهم. وأما الذين يطلبون جوهرها وخلاصتها ويريدون أن يمتزجوا بها، ويفنوا فيها، فهى عاجزة عن أن تبلغهم ما يريدون، وهى مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون فى طلب المثل الأعلى، وتسخر منهم لأنهم يطمعون فى الوصول إليه، ثم هى بعد ذلك تيئسهم يأسًا يهلك بعضهم، ويريح بعضهم الآخر فالملك شهريار هو هذا الإنسان الذى هام بالمثل الأعلى، ولم يظفر به. والوزير هو هذا الإنسان المتحضر المثقف الذى يحب ولكن فى حضارة ورقى وارتفاع عن الغريزة. والعبد هو الإنسان العادى الذى لم يبلغ بعد أن يتسلط عقله وعواطفه الحضرية، على غرائزه الأولى: وشهر زاد هى الطبيعة التى تسمع لهؤلاء جميعًا وتثيبهم بما تستطيع أن تثيبهم به منحًا ومنعًا.

«فنحن إذن أمام محاورة فلسفية من محاورات أفلاطون، لولا أن الكاتب الذى فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة أدبية تمثيلية، تمكننا من أن

نسيغها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعور، ولذة الحس أيضًا، ففى القصة مناظر حسان، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم، وفى القصة أيضًا ما يضحك بل ما يدفع إلى الإغراق فى الضحك، وفيها ما يحزن بل ما يدفع إلى الحزن العميق، وحسبك بحانة «ميسور» التى ما أظن إلا أن الكاتب قد صور فيها داراً من دور الأفيون فى باريس، وحسبك أن تشهد فى أول القصة مصرع هذه الفتاة التى يقتلها الساحر التماسًا لشفاء الملك، وتشهد فى آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذى استأثر بجسم شهر زاد، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه، ونشهد آخر الأمر استقرار الملك إلى هذه الحيرة والاضطراب، إن أمكن أن يستقر الناس إلى الحيرة والاضطراب»[1].

* * *

«قرأت:

أنادى الرسم لو ملك الجوابا   وأجزيه بدمعى لو أثابا

«ووقفت قليلاً لأتأكد مما إذا كنت أطالع قصيدة جاهلية أم عصرية، إذ تبادرت إلى ذهنى أبيات كثيرة فيها «أطلال» و«رسوم» و«دموع» «لعبلة أطلال» «قفانبك» «عفت الديار».

«إذا وقف «امرؤ القيس» وبكى واستبكى «من ذكرى حبيب ومنزل» ففى وقفته وفى ذكراه وفيما يلى من وصفه ما يبكى فلا تكلف فى بكائه ولا تصنع. لكن ماذا الذى يبكيه «أحمد شوقى»؟ عز الأندلس؟ لا شك أن فى أشباح عروش ثلت، وفى رسوم مجد باد، وفى بقايا مدنية درست ما يفيض على القلب ويعصره، فيطلق دمع العين، لكن عينًا لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعًا إلا إذا تجسمت تلك إيحيالات أمامها فى وصف راو أو رسم رسام أو نحت نحات أو حركات ممثل. وما الشاعر إلا راو يقص فى قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله، وتقلباتَّ أفكاره، فى كل ما يسمعه ويراه ويشعر به «وشوقى» بعد أن صرف سنوات فى الأندلس عاد إلى مصر ووقف يخبر أهلها بما

---

(١) من كتاب «فصول فى النقد» لطه حسين.

شاهد، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التى ولدتها فيه تلك المشاهد، لينقل إلى قلوبهم بعض الانفعالات التى تسربت إلى قلبه يوم كان واقفًا بين تلك «الدمن البوالى» فماذا قال لهم؟

«قام ينادى الرسم و«يجزيه بدمعه» ويقول: إن العبرات «قلت لحقه» وإنهن - يعنى العبرات - «ستبقى مقبلات الترب عنه» وإنه «نثر الدمع فى الدمن البوالى» وبكلمة أخرى أنه بكى. ولماذا؟

«لو بقيت شهرًا بل عامًا أقول للناس «يا ناس إنى بكيت!» لما بكى معى أحد، ولما رق لحالى مخلوق، غير أنى لو أدخلتهم قلبى وقد خيم الحزن فيه، وفتحت أمامهم أبواب نفسى وقد علقت شراك اليأس، لتبللت مع عينى عيون، ولا نقبضت مع قلبى قلوب، ولأكمدت مع نفسى نفوس. وهذه هى مهمة الشاعر إن قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر. وكم هم الشعراء بيننا الذين يستعيضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية، فإن حزنوا قالوا «بكينا» وأن فرحوا قالوا «ضحكنا» كأن لا سبيل لوصف الحزن إلا بالدموع، أو لوصف الفرح إلا بالضحك، فما أغزر الدموع فى مآقينا وما أسخى مآقينا بسكب الدموع.

«وفى الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحى الذى لا يحرك فكرًا فى رأس، ولا يرسم صورة فى مخيلة، ولا يهيج عاطفة فى قلب، غير أن فيها من الوصف ما يكاد يشفع بتلك الترهات. لو لم يكن ضائعًا بين أبيات جاءت حشوًا، فبان كضمة من الزهر فى حقل من العوسج، فمن ذاك الوصف تعبيره عن شوقه إلى مصر وحبه لها حيث يقول:

ويا وطنى لقيتك بعد يأس ... كأنى قد لقيت بك الشبابا
ولو أنى دعيت لكنت دينى ... عليه أقابل الحتم المجابا
أدير إليك قبل البيت وجهى ... إذا فهت الشهادة والمتابا

«ومن الحشو قوله بعد البيت الأول من هذه الفقرة:

وكل مسافر سيؤوب يومًا ... إذا رزق السلامة والإيابا

فلا فرق عندى بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليـــــل والنهـــــار نهـــار والأرض فـيـهـا الماء والأشـجـار

«ومن الحشو قوله كذلك بعد الأبيات الثلاثة السابقة :

وقـد سـبـقـت ركـائبـى القـوافى مـــقلدة أزمـــتــهـــا طـرابا

تجـوب الدهر نحـوك لا الفـيـافى وتقـتـحم الـليـالى لا العـبـابا

وتهـديـك الثناء الحـر تاجًـا على تـاجـيك مـؤتلقًـا عـجـابا

«فـمـاذا يؤهل هذه الأبيـات لأن تدعى شعـرًا؟ إذ لا رسم فيـهـا جديدًا ولا فكر مبتكرًا ولا عاطفة حية، تزيد على العاطفة التى وضعها فى الأبيات السابقة، بل جل ما يقال فيها لو قام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها محكمة النظم وإنها من البحر «الوافر».

«ومن وصفه الشعرى أيضًا قوله حيث يشكر للأندلس أنه فى مدة إقامته فيها تخلص من وجود الممالئين والأغبياء المدعين :

فـأنت أرحـتـنى من كـل أنف كـأنـف الميت فى النزع انتـصـابا

ومـنظـر كل خـوّان يـرانـى بوجـه كـالبـغى رمـى النقـابـا

ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وليـس بعـامـر بنيـان قـوم إذا أخـلاقـهـم كـانت خـرابا

«فعلام هذا الانتقال الفجائى الغريب من نقد عنيف مر إلى «حكمة» مبتذلة لا حكمة فيها؟ أما كان الأحرى به أن يتمم صورة حالة قومه الاجتماعية، حتى إذا تجلت أمام أعين سامعيه بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم - «لا والله. فلا يعمر أبدًا بنياننا مازالت أخلاقنا خرابا»؟

«لئن غفرنا للشاعر أبياتًا ما حشا بها القصيدة إلا لزيادة العدد، فلن نغفر له تناقضًا فاحشًا فى المعانى. فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لأنها أراحته من «كل أنف كـأنف الميت فى النزع انتـصـابا» ومن منظر «كل خـوّان» «يراه» «بوجـه

كالبغى رمى النقابا» وينذر قومه بأن بنيانهم لا يدوم «إذا أخلاقهم كانت خرابا» ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه وأولئك القوم أنفسهم بهذه اللهجة:

وحيا الله فتيانًا سماحا   كسوا عطفى من فخر ثيابا
ملائكة إذا حفوك يومًا   أحبك كل من تلقى وهابا
وإن حملتك أيديهم بحورًا   بلغت على أكفهم السحابا
تلقونى بكل أغر زاه   كأن على أسرته شهابا
ترى الإيمان مؤتلقًا عليه   ونور العلم والكرم اللبابا
وتلمح من وضاءة صفحتيه   محيا مصر رائعة كعابا

«فبلد فتيانه ملائكة إذا «حفوه يومًا» أحبه وهابه كل قادم إليه، وإن حملته «أيديهم بحورًا» بلغ السحاب، وبلد ترى على أوجه فتيانه شهبًا، وترى الإيمان مؤتلقًا عليها، ونور العلم والكرم اللبابا، لبلد سعيد، وأهله لقوم مهما جاز أن يقال فيهم، فلا يصح أن يقال إن «أخلاقهم خراب» أم هى «الدر» لا تكون كاملة ما لم يتخللها قليل من النقد وقليل من الإطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكم، سواء تآلفت معانيها أم تنافرت؟»[1].

* * *

وأحب قبل أن أختم هذا الفصل أن أضيف إلى هذه النماذج من النقد فى الأدب العربى قطعة لناقد إنجليزى، تناول فيها قصيدة «لورد زورث» هذا النقد هو «هـ. ب. تشالرتن» فى كتابه الذى عربه الدكتور زكى نجيب محمود بعنوان «فنون الأدب» أثبتها هنا. وإن لم تكن عربية. لأنها تصور نموذجًا بارعًا للنقد الأدبى، هو فى الوقت ذاته صالح للتطبيق فى النقد العربى الحديث.

«خذ مثلاً لذلك قصيدة «ورد زورث» «الحاصدة المنفردة» فترى الشاعر فيها يسير على تل فى أسكتلندة وإذا ببصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادى، وينصت فإذا الفتاة تغنى، فيتأثر أبلغ الأثر بمنظرها وغنائها:

---

(١) من كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة.

انظر إليها في الحقل وحيدة

تلك الفتاة الريفية في عزلتها

تحصد وتغني بنفسها

قف هاهنا أو امض هادئًا

«يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه في قصيدته؛ وهي غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الأرض بسرعته، فيهمس في إشفاق «قف هاهنا، أو امض هادئًا». ليدوم له هذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه. فما مبعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ؟ أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد؟ أم صوتها تغني؟ قد تكون الفتنة منهما معًا، ولكنها فتنة الصوت قبل كل شيء؛ ذلك ما يبينه البيت التالي، فهي تغني «نغمًا حزينًا». هي تغني «نغما» «لا أغنية» فألفاظ غنائها قد انبهمت مع البعد، فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة الموسيقى وحلاوة «النغم» ولكن هذا النغم قد مثل الأعاجيب المعجزة.

صه! أنصت، فالوادي العميق

فياض بصوت النغم

«وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملغزة التي احتوت الشاعر في موقفه. ولم يصف «ورد زورث» الوادي - الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلها - بالعمق لهوًا وعبثًا، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق، وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء. إن الوادي وقد ملأه الصوت الشجي قد تبدى في عين الشاعر واديًا جديدًا غير الوادي المعهود، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرهف حسه وشعوره، وهو ينظر بهذا الحس الذي أرهفه الصوت وبدل من طبيعته، فإذا بالمنظر الطبيعي أمامه قد أصابه التحول، فبات في عينه واديًا غير الوادي.

---

(١) من كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة.

«لكن وردزورث» يشعر أنه لم يوف تأثره تعبيراً وإفصاحًا. فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرهبة المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلها، فسمت بها عن طبيعتها. إنه لم يفعل بعد سوى أن أشار إلى ما أحسه تلميحًا، وهو الآن في سبيله إلى التعبير الوافي عما أحس إذ أنصت إلى صوت هذه الحاصدة. ولكن أثر النغم في نفسه، كما كان في حقيقته، من الألغاز والغموض بحيث يستحيل عليه أن يصفه وصفًا مباشراً، وكل ما يستطيعه إزاءه أن يذكر لك أشباهًا قد توحي إليك بطبيعته، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتًا أخرى في ظروف أخرى يجوز لها أن تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تغني، فيذكر لك صوت البلبل وهو يهدهد آذان المسافرين في القفر الفسيح، وقد هدهم النصب فناموا بفعل النغم، وعمق بهم النعاس، حتى فقدت مسامعهم إحساسها. هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه «وردزورث» حين طرقت مسمعيه نغمة الحاصدة. ومع ذلك فالصوتان لا يتشابهان إلا في تسلسلهما إلى حبات القلوب، ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزتها، لذلك تراه بعد أن يقول:

إن بلبلاً قط لم يغرد
بهذه الطلاوة للحشد النائم
من المسافرين عند بعض الفيء الظليل
في جوف الرمال في بلاد العرب

يعقب بهذه الأبيات:

إن صوتًا كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المغرد إبان الربيع
يشق سكون البحار
عند جزائر الهبريد النائمة

«ففي الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى، إذ تضيف إليها اهتزاز النفس حين

يدوى صوت الوقواق بغتة، فيشق سكونًا رهيبًا يملأ الفضاء. والصورتان معًا تتعاونان على بيان ما أحسه الشاعر من فتنة لصوت الحاصدة المغنية فى عزلتها، وهى تجمع الحصاد. ولكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر، بل أحدثتا أثرًا وراء الغاية التى من أجلها سيقتا فى القصيدة. فالشاعر إذ رأى هذه المناظر أمام عينيه قوية ناصعة نابضة بالحياة وترجم إحساسه بها فى كلمات، دفعته قوة الكلمات دفعًا حتى جاوزت به الغاية التى قصد إليها من قصيدته، فاقرأ الأبيات السالفة مرة أخرى، والحظ فيها، فضلاً عن مواضع التشابه بين هذه المناظر التى ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف، مواضع شبه أخرى أدق وألطف تسللت فى سياق القصيدة فأكسبتها جوًا جديدًا مشبعًا بالعزلة وروح الكآبة الحزينة، فهو إذ يذكر - عامدًا أو غير عامد - صحراء العرب الموحشة وبحار الهبريد القصية المنعزلة، قد أطلقنا معه نسبح فى طول البلاد وعرضها، ونجمع فى تحوامنا لمحات دقيقة عما تحمله الأرض فوق سطحها من ألوان العناء والهم، وكأن الهم والعناء من لوازم الحياة الدنيا، وبغيرهما لا تكون حياة. فها أنت ذا مع الشاعر وسط الفيافى القفر التى تمتد ما امتد البصر، حيث المسافرون هدهم الإعياء فرقدوا عند الفىء يهدهدهم تغريد البلبل، حتى أطبق عليهم نعاس عميق، لا يزول عنهم إلا مع الصبح، فينهضوا من نومهم وقد ازدادوا إحساسًا بعزلتهم فى تلك الفلاة؛ ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك اليباب البلقع إلى حيث بقاع البحر قد امتلأت آفاقها، وهناك يغشاك إحساس رهيب بسكون الأغوار العميقة الدكناء، وإن المنظر ليزداد فى نفسك رهبة حين يدوى فى جنباته بغتة صوت توحى نغمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة، لكن أصداء الصوت تمحقى فوق سطح الماء، ويظل كل شىء كما كان، بل إن صرخة الوقواق نفسها تصبح فى الأذن صوتًا يؤذن بعبث الحياة، ونبرة حزينة تنم عما تنطوى عليه الدنيا من هموم مضنية، ويثقل فى عينك منظر الطبيعة بما يستشفه فى صميم الكون من بؤس وشقاء. ثم يعود العقل بعد سبحاته الطويلة مع الشاعر فى أنحاء الأرض، يعود إلى صوت الحاصدة وهى تغنى فى عزلتها، فيستمع إليها، وقد تملكه هذا الإحساس الحزين الكئيب من رحلته فوق الصحراء وأمواه المحيط، هو يستمع الآن إلى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت فى نبراتها كل ما فى الكون من وحشة وانفراد. وتجىء المقطوعة التالية فى القصيدة فتنم

المعنى الذى أحسه الشاعر:

هلا وجـــدت من يحـــدثنى بماذا تغنـــى

فـــربما فـاضت هذه النغـمـات الحـزيـــنة

من أجل مـــاض سـحـيق شـقـى قـــديم

ومـعـارك انقـضى عـهـدها منذ زمن بعـيـد

«هاهنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى، ولكنه هذه المرة لا يرتحل معك فى أنحاء المكان، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان. فالماضى الشقى القديم قد ترك نغمته المرة الحزينة، وإذا ما عدت تنصت إلى نغمة الحاصدة وهى تغنى، فلا يسعك إلا أن تثقلها بهذا الحزن الجديد الذى اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر فى الأزمان. إن أغنية الحاصدة المنعزلة فى حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها، بل باتت لحنا يعبر عما فى الكون من هم وأسى. إنه يعبر عما تنطوى عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان. وبهذا كله لم يصنع «وردزورث» أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم، ولكنه يعود بهذه المقطوعة الآتية فينفرد دون سائر الشعراء:

أم تـــرانى أسمـــع نغمـــا متواضعـــا

نغمـــا لا ينبـو بمعناه عن شئون العصـــر

فـيـه ما فـى الحيـاة الجـارية من ألم وفـقـد وأسى

مما شـهدته الحـيــاة ومـا قد تعـود فـتشـهـده

«فبعد أن صنع «وردزورث» ما يصنعه كبار الشعراء، بأن سما بأغنية الفتاة حتى جعلها لحنًا كونيًا يعبر عن صوت العالم بأسره، ويجرى بأعظم ما هد قلوب البشر من أحزان، يعود بطريقة تعهدها فيه وحده دون سائر الشعراء، فيرد الأغنية إلى قلب الفتاة النكرة التى لا تعرف منها حتى اسمها، والتى لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة فى حقلها، منهمكة فى عملها اليومى المألوف، لكن الفتاة يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه من بساطة وقلة شأن،

فقد تجسدت فيها أخطر جوانب الحياة، وإذًا فهذه القصيدة فى صميمها تقديم جديد لقيم الإنسان، وأسلوب جديد فى النظر إلى الإنسان فى الطبيعة، وإحساس جديد بقيمة الحياة البشرية. إنها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية، فيصبح فيه الحقير التافه وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى، إنها نبوءة بروح الديمقراطية، وسبق للحوادث التى ستتمخض عنها الأيام. «فوردزورث» فى قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة. فلم ير أحد قبله ما رآه، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه، ولم يحس أحد قبله ما أحسه؛ حين طرقت مسمعيه أغنية «الحاصدة المنفردة».

* * *

من هذه النماذج التى استعرضناها فى النقد الجديد يتبين:

أن النموذج الأول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن. والثانى يلخص الخصائص الشعورية للأدب العربى تجاه الطبيعة؛ ويدخل بذلك فى شىء من نطاق «المنهج التاريخى». والثالث يلخص الخصائص الشعورية والتعبيرية لشاعر مصرى هو إسماعيل صبرى مع بيان أثر البيئة، مما قد يدخل فى «المنهج التاريخى» وإن يكن ليس غريبًا على «المنهج الفنى». والرابع يواجه القيم الشعورية والقيم التعبيرية فى عمل أدبى مفرد هو تمثيلية «شهر زاد» مع التطرق إلى تحديد قيمته فى خط سير الأدب. وهذا داخل فى المنهج الفنى ومتلبس بالمنهج التاريخى. والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصرى «شوقى» والسادس يواجه قصيدة مفردة كذلك للشاعر الإنجليزى «وردزورث» ويحللان القيم الشعورية والقيم التعبيرية فى القصيدتين، مع اختلاف فى المستوى والطريقة.

وكل هذه نماذج من النقد على «المنهج» داخلة فيه. وقد تضم إليه طرفًا من مناهج النقد الأخرى التاريخية والنفسية، لأن هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال، والغلو فى تحديدها وعزلها لا يعود على النقد الأدبى بخير، لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعى استخدام المناهج جميعًا فى وقت واحد.

وندع تفصيل القول فى هذا مؤقتًا حتى نستوفى الكلام عن المنهجين الآخرين.

المنهج التاريخى

فى حدود المنهج الفنى نملك أن نواجه «العمل الأدبى» فنحكم عليه حكمًا تقريريًا قائمًا على دعامتين: (الأولى) تأثرنا الذاتى بهذا النص، ذلك التأثر المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة. (الثانية) نظرتنا الموضوعية على قدر الإمكان إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة فى هذا العمل . . . ونملك كذلك فى حدود هذا المنهج أن نواجه الأديب ذاته، فنحكم على خصائصه الشعورية وخصائصه التعبيرية - أى مجموعة خصائصه الفنية - كما تبدو من خلال أعماله الأدبية.

وإلى هنا يقف بنا ذلك المنهج، وقد أدى كل ما يملكه لنا فى عالم النقد. فإذا نحن تجاوزنا ذلك الحد، فرغبنا مثلا فى أن ندرس مدى تأثر العمل الأدبى أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه، أو فى دراسة الأطوار التى مر بها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه، أو فى معرفة مجموعة الآراء التى أبديت فى عمل أدبى أو فى صاحبه، لتوازن بين هذه الآراء، أو لنستدل منها على لون التفكير السائد فى عصر من العصور؛ أو إذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة فى آدابها، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التى أحاطت بها؛ أو إذا أردنا أن نحرر نصًا أو عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها . . إلى أمثال هذه المباحث التى تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الأدبى ولصاحبه، فإن المنهج الفنى وحده لا ينهض بشىء من هذا. ولا بد أن نلجأ حينئذ إلى منهج آخر هو: «المنهج التاريخى».

هذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفنى. فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية فى كل مرحلة من مراحله.

هبنا نريد دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل فى الأدب العربى أو شعر الطبيعة أو أى فصل من فصول الأدب الأخرى . . . إننا سنتتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة سنجمع أولا نصوصه فى أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيبًا تاريخيًا بعد تحريرها ونسبتها إلى قائليها. وسنجمع ثانيًا آراء المتذوقين والنقاد على

اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب. وسندرس ثالثًا جميع الظروف التى أحاطت بتلك الأطوار وأثرت بها.. إلخ.

وفى كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا أن نتذوق النصوص التى جمعناها، وأن نتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية ـ وهذا هو المنهج الفنى فى صميمه ـ ولا بد لنا أن نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص. وهكذا لا نزال فى صميم المنهج الفنى. ثم إن رأينا الفردى فى هذه النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية فى سجل النقد لهذا الفصل الذى ندرسه. والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتى تؤثر فى حكمنا وتكيفه، وبين الظروف التى أحاطت بسوانا وأثرت فى حكمه وكيفته.. فى حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفنى بجانب الحكم التاريخى. ولست فى حاجة أن أمضى طويلاً فى ضرب الأمثلة على ضرورة المنهج الفنى للمنهج التاريخى. ولكننى أعرض نموذجًا مما يعد من صميم المنهج التاريخى، وهو تحرير النصوص، لنرى كم يحتاج فى صميمه إلى المنهج الفنى.

نريد مثلا أن نتثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر إلى امرئ القيس، أو نص من نصوص النقد إلى النابغة فى العصر الجاهلى.

هذه مسألة تاريخية بحتة فيما يبدو. ولكن الأدلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا العهد الموغل فى القدم. هنا نعتمد على قاعدة من المنهج الفنى.. نتذوق الشعر الجاهلى بصفة عامة. ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية حسبما يهدينا التذوق والاستعراض وتتبع الخصائص المشتركة ـ مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير فى تلوين هذا الشعر ـ ثم نتذوق مجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونتعرف خصائصها بدقة ـ وإن لم يؤد بنا هذا ولا ذلك إلى شىء من يجزم غالبًا ـ ثم نتذوق النص المراد تحريره. ونتملى خصائصه الشعورية والتعبيرية. ثم نرجع بعد هذا صحة نسبته أو خطئها بعد الاستعانة بالروايات وتمحيصها.

وهكذا نصنع فى نص النقد، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة إلى هذا العصر، الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية

والفكرية لهذه الفترة. ثم نرجح بعد ذلك صدور هذا النص فى ذلك الحين بعد ذلك الناقد، أو عدم صدوره.

وهكذا نجد أن المنهج التاريخى لا بد أن يعتمد على «المنهج الفنى» وإن يكن محيطه ـ فيما عدا ذات العمل الأدبى ـ أوسع وأشمل، ذلك أنه يدرس الإطار، والإطار أوسع بطبيعة الحال.

ولكن ينبغى ـ مع هذا ـ أن نقتصد من تدخل أحكامنا الفنية فى المنهج التاريخى على قدر الإمكان، وأن نحتفظ لها بمكانها الطبيعى الذى لا تتجاوزه. فحكمنا الفنى على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ. حكم له ظروفه الحاضرة، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة فى ذوقنا وذوق العصر الذى نعيش فيه. فيجب عند النقد التاريخى أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام، وألا نعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى!

وفى الوقت ذاته علينا أن نبحث علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة، فكثير من هذه الأحكام السابقة شابته ظروف، وأثرت فيه ملابسات، وعلينا قبل أن نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملابساتها، بعد مراجعة التاريخ العام للفترة التى صدرت فيها، ودراسة الظروف الخاصة والملابسات التى أحاطت بقائليها، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التى كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الأدبية التى أصدروا أحكامهم عليها... إلخ.

ومن أخطر مخاطر «المنهج التاريخى» الاستقراء الناقص، والأحكام الجازمة، والتعميم العلمى.

فالاستقراء الناقص يؤدى بنا دائمًا إلى خطأ فى الحكم. ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة، والظواهر الفذة التى لا تمثل سير الحياة الطبيعى. فألمع الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة. وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك فى ذاته، بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو الزراية عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة! والأسلم أن نجمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل: حادثة أو نصًا

أو مستنداً . . . وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد، فذلك أضمن وأكفل بالصواب.

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين:

١ - درس الدكتور طه حسين شعر المجون في العصر العباسي في كتاب «حديث الأربعاء» ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر. وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر، في سائر فنون التفكير، في سائر مظاهر الحياة. مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور.

٢ - استند الأستاذ العقاد من كتب «العبقريات» على بضع حوادث بارزة فذة في تاريخ بعض الشخصيات - بعضها غير مقطوع بصحته - لتصوير «شخصية» بطلها، ولهذه الحوادث دلالتها من غير شك، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية.

٣ - اعتمدت أنا شخصيًا في إصدار حكم على شعور الشاعر العربي بالطبيعة في كتابي «كتب وشخصيات» (مثال رقم ٢ في المنهج الفني) على استقراء المشهور من الشعر العربي، فهو حكم قابل للتخطئة، وأنا الآن أحاول أن أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلاً!

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحًا لما يجد كشفه من المستندات، أسلم من الجزم والقطع . .

«الترجمة من الهندية في عصر النهضة الإسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية . . ». «اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمريات». «كثرة الجواري هي السبب في انتشار الغناء . . ». «عزلة الحجاز عن

السياسة هى التى خلقت الغزل هناك» . . إلخ . هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية . وقلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التى لابست هذه الظواهر وسبقتها .

والتعميم العلمى هو كذلك من أخطار المنهج التاريخى . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمى فى كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة فى طرق البحث الأدبية ، فحينما نشأ مذهب دارون فى النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبى إلى استخدام نظرياته ، ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطورة من حال لحال فهو يتطور تطور الأحياء .

وكان خطره فى البحوث الأدبية عظيمًا . لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس ، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء . وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم . وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره وإلا تعرضنا للأخطار . على أنه قد اتضح أن المذهب بجملته قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلية الحية وخصائصها . وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه !

والأدب لا ينفر من التعميم العلمى على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب ، بل إنه لينفر من هذا التعميم العلمى على طريقة العلوم النظرية أيضًا ، وقد رأينا مدى ما وقع فيه «قدامة بن جعفر» من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر ، فى أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس الفنية السمحة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيرًا فإن أخطر مخاطر «المنهج التاريخى» إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية . فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف .

كلا ! إن العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها «فلتة» أكثر منها حادثًا طبيعيًا ،

وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات الكثيرة إلا إذا حسبنا حسابًا لظاهرة الكمون والاختزان، فالبركان مثلاً لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمون وتجمع طويلين، ثم ينفجر فى ظروف معينة. فإذا شئنا أن نعد العبقرية كذلك ثمرة كمون فى كيان البشرية واختزان، فربما كان ذلك معقولا، ولكن تفسيرها علميًا متعذر. والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذى يقرب الحقيقة، ولكنه لا يصفها ولا يعللها.

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط فى الأدب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا أسبابها، ومن الواجب أن ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة، وألا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها. وليس هذا ضروريًا فى العبقريات الضخمة فحسب، فربما كان لازمًا فى دراسة أية شخصية أدبية.

ومسألة أن الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة، إذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقته الفنية فهى خاضعة أكثر للعنصر الشخصى والمزاج الفردى. ودراسة هذا المزاج الخاص تجدى علينا فى فهم الأدب أكثر مما تجدى دراسة الوسط. إن دراسة الوسط تجدينا فى تفهم الاتجاه الأدبى العام، والمنهج النفسى قد يجدى فى تفهم الاتجاه الشخصى الخاص ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيجىء.

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ما وهبته، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج. فهذه الاستجابة عنصر أساسى فى الحكم. لا نحكم مثلاً بأن العصر العباسى كان ماجنًا، ولو كان كل شعرائه مجانا، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر، وطريقة حكم الجيل على الشعراء. ولا نقول مثلا: إن المعرى كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم فى شعره، إلا إذا درسنا مزاج المعرى الخاص وطريقة نظرته إلى الحياة والوقائع والناس. ولا نقول: إن المتنبى كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين، إلا إذا عرفنا الظروف التى أحاطت بالمتنبى حينئذ ودرسنا طريقة تصوره للأشياء والأحداث فى هذه الفترة.. وهكذا.

على أن تصوير البيئة قد لا يجىء صراحة فى صلب الموضوع الذى يعالجه

الشاعر ولكن فى دلالته البعيدة. نستطيع أن ندرك مثلاً من دراسة القصص الروسى قبل الثورة أن هناك ضجراً عامًا، وسخرية بالأوضاع والأشياء، وتهيؤا لانقلاب. ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة إلى الانقلاب.

ونستطيع من دراسة الأدب فى مصر فى العصر الحديث أن نلمح أنها تجتاز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الأفكار، حينما نرى فيه عدة اتجاهات إلى أقصى اليمين وإلى أقصى اليسار. بعضهم يفتش عن المثل فى أطواء تاريخنا القديم فى عصر النهضة الإسلامية، وبعضهم يتمجد بالفرعونية، وبعضهم يتجه إلى أوروبا وأمريكا، وبعضهم يتجه إلى روسيا؛ كما أن بعضهم ينطوى على نفسه عازفًا عن المجتمع وما فيه. . هى حالة تموج واضطراب. قد تتمخض عن انقلاب وقد تتمخض عن استقرار. إلخ[1].

على أنه ينبغى قبل أن نقرر شيئًا من دلالة الأدب على البيئة أن ندرس الأفراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية. يجب أن نفرز الفرد من المجموع وأن نعرف ما هو فردى وما هو جماعى، ليكون حكمنا أقرب إلى الصواب.

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الأديب والوسط. فاستقبال الوسط للأدب هو الذى يحدد مدى تصويره له.

على أن هناك شيئًا آخر يقال. إن الأدب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ما هو تعبير عن الأشواق البعيدة والرغبات المكنونة. سواء للفرد أو للجماعة. وكثيراً ما يكون الأدب نبوءات بعيدة. حقيقة إن الواقع الحاضر هو الذى يستدعى تلك النبوءات، ولكن الفرد الممتاز كثيراً ما يسبق عصره، ويتنبأ وحده نبوءات لا يدركها الآخرون، ولا يفتحون لها قلوبهم. فحين يجيء ناقد يدرس مثل هذا الأديب، ويتخذ من أدبه صورة للبيئة وتعبيراً عن العصر يخطئ الحكم والتفسير.

وعلى الجملة فإن الواجب يقتضى فى «المنهج التاريخى» أن ندرس الموقف من جميع زواياه، وألا نخطئ فنجعل الفردى عامًا، كما لا نخطئ فنطبق العام على الأفراد، فللفرد أصالته وللمجموعة أصالتها. وعلينا أن نفرز هاتين الأصالتين من

---

(١) كتب هذا الكلام فى سنة ١٩٤٧.

ناحية، وأن نبحث عن المشترك بينهما من ناحية أخرى، وأن ندرك أن الأدب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام، ولكنها لا تندغم فى التيار العام، إلا إذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة.

وبهذا نجعل للمنهج التاريخى دائرته المأمونة، ولا نتجاوز به حدوده، ولا نطغى به على صميم «العمل الأدبى» ولا على شخصية الأديب.

* * *

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص «المنهج التاريخى» وحدوده، وموضع زلاته، نرى أن نستعرض خطواته فى النقد العربى.

لقد شهدنا مولد «المنهج الفنى» فى هذا النقد، وتتبعنا خطاه شيئًا ما، وضربنا عليه الأمثلة. ومولد «المنهج التاريخى» فى النقد العربى قد عاصر مولد «المنهج الفنى» تقريبًا، وتلبس كلاهما بالآخر فى أغلب الأحوال.

ففى مرحلة التذوق فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام، حينما كان المعول عليه فى النقد هو الذوق الفردى والجماعى، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر فى المستوى الشعرى، أو فى الاتجاه العام، أو فى بعض المعانى الخاصة. من ذلك نظرهم إلى الأربعة الكبار: النابغة والأعشى وزهير وامرئ القيس على أنهم طبقة. ثم نظرهم كذلك فى الإسلام إلى جرير والفرزدق والأخطل. فهذا لون ساذج من «المنهج التاريخى» القائم على «المنهج الفنى».

وفى مرحلة التدوين التى بدأها الجاحظ بكتابه «البيان والتبيين» سار التذوق إلى جوار التاريخ. فتدوين النصوص فى ذاته، ونسبتها إلى أصحابها، وذكر ملابساتها، وتجميع ما قيل فى مسألة خاصة كالعصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التى جمع الجاحظ ما قيل فيها.. كل ذلك من أوليات المنهج التاريخى. وحديثه عن اللفظ والمعنى، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها.. إلخ ذلك من أوليات المنهج الفنى. وكلاهما مجتمعان فى كتاب.

و«ابن سلام» فى «طبقات الشعراء» كان يمزج بين المنهجين فى طفولتهما. كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدى وأبى الحسن الجرجانى وأبى هلال

وابن رشيق وغيرهم، وهم يثبتون النصوص لأصحابها، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق، ومن منهم أحسن وأجاد فى الأخذ، ومن منهم قصر وأفسد المعنى، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة فى الأدب إلخ . . وهذا من أوليات «المنهج التاريخى» .

وإذا كان المنهج الفنى هو الذى كان غالبًا على هؤلاء المؤلفين، فإن هناك آخرين غلب عليهم المنهج التاريخى، وإن لم تخل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفنى. فطريقة التأليف العربية فى الأدب لم تكن تتبع مناهج معينة. ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفوا الأدب على منواله، كما فعل تلميذه المبرد فى كتابه «الكامل» وابن قتيبة فى كتابه «عيون الأخبار» والحصرى فى «زهر الآداب» .

وحتى الذين أرادوا التخصص فى النقد كابن قتيبة والآمدى والجرجانى وأبى هلال وابن رشيق، أو التخصص فى الرواية كأبى على القالى فى الأمالى، وابن عبد ربه فى العقد الفريد، وأبى الفرج الأصفهانى فى الأغانى، والثعالبى فى اليتيمة . . لم ينجوا من الاستطراد والمزج بين هذا وذاك. ولكن المنهج التاريخى كان فى المجموعة الأخيرة أوضح، ولا سيما فى كتاب «الأغانى» الذى يثبت النصوص ويرويها مسلسلة عن الرواة، ويصحح بعض الروايات، ويضعف البعض، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه. وكذلك صنع صاحب «الأمالى» فى بعض النصوص دون البعض. أما صاحب «اليتيمة» فهو يذكر النصوص لأصحابها، ويعرف بهم. ويذكر منزلتهم فى الأدب، وقد يتطرق إلى تعليل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع فى تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق، وأخذ شاعر عن شاعر . . إلخ. وكل هذا من صميم «المنهج التاريخى»[1] وفى الأمثلة الآتية تتبين طريقة كل من هؤلاء .

من كتاب البيان والتبيين للجاحظ (عاش بين سنتى ١٥٩ ـ ٢٥٥) هـ «مما يكتب فى باب العصا» :

---

(١) قلت إننى لم أحمل الأدب العربى على اصطلاحات أجنبية، ولهذا أنا أعد كتاب الرواية من أصحاب المنهج التاريخى بالقياس إلى النقد العربى .

قالت أمامة يوم برقة واسط ... يا ابن العذير لقد جعلت تَغَيَّر
أصبحت بعد زمانك الماضى الذى ... ذهبت شبيبته وغصنك أخضر
شيخًا دعامتك العصا ومشيعًا ... لا تبتغى خيرًا ولا تستخبر

ويضم البيت الأخير إلى قوله :

وهلك الفتى أن لا يراح إلى الندى ... وأن لا يرى شيئًا عجيبًا فيعجبا
ومن يبتغى منى الظلامة يلقنى ... إذا ما رآنى أصلع الرأس أشيبا

وقال بعض الحكماء : أعجب من العجب ترك التعجب من العجب.

وقيل لشيخ هرم : أى شىء تشتهى؟ قال : أسمع بالأعاجيب وأنشد :

عريض البطان جديب الخوان ... قريب المراث من المرتع
فنصف النهار لكرسائه ... ونصف لمأكله أجمع

ومما يضم إلى العصا قوله :

لعمرى لئن جليت عن منهل الصبا ... لقد كنت ورادًا لمشربه العذب
ليالى أغدو بين بردين لاهيًا ... أميل كغصن البانة الناعم الرطب
سلام على سير القلاص مع الركب ... ووصل الغوانى والمدامة والشرب
سلام امرئ لم تبق منه بقية ... سوى نظرة العينين أو شهوة القلب

«وقال الحاجب بن ذبيان لأخيه زرارة :

عجلت مجىء الموت حين هجرتنى ... وفى القبر هجر يازرار طويل

وقال الآخر :

ألم تعلمى يا عمرك الله أننى ... كريم على حين الكرام قليل
وإنى لا أخزى إذا قيل مقتر ... جواد، وأخزى أن يقال بخيل

وإن لا يكن عظمى طويلا فإننى	له بالخصال الصالحات وصول
إذا كنت فى القوم الطوال فضلتهم	بعارفة حتى يقال طويل
ولا خير فى حسن الجسوم وطولها	إذا لم يزن حسن الجسوم عقول
وكائن رأينا من فروع طويلة	تموت إذا لم تحييهن أصول
ولم أر كالمعروف أما مذاقه	فحلو، وأما وجهه فجميل

وقال زياد بن زيد :

إذا ما انتهى علمى تناهيت عنده	أطال فأملى أم تناهى فأقصرا
ويخبرنى عن غائب المرء فعله	كفى الفعل عما غيب المرء مخبراً

وقال ابن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها	حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته	حتى يقيم ثقافه منآدها
وعلمت حتى لست أسأل عالما	عن حرف واحدة لكى ازدادها

وهكذا يمضى فى سرد ما قيل عن العصا من قريب أو بعيد، دون نقد أو تعليق إلى نهاية الباب.

* * *

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (عاش بين سنتى ٢٤٦ ـ ٣٢٧) فى باب التعازى :

«قال عبد الرحمن بن أبى بكر لسليمان بن عبد الملك يعزيه فى ابنه أيوب ـ وكان ولى عهده وأكبر ولده ـ : يا أمير المؤمنين، إنه من طال عمره فقد أحبته، ومن قصر عمره كانت مصيبته فى نفسه، ولو لم يكن فى ميزانك لكنت على ميزانه.

«وكتب الحسن بن أبى الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزيه فى ابنه عبد الملك.

وعوضت أجراً من فقيد، فلا يكن	فقيدك لا يأتى وأجرك يذهب

«العتبى قال: قال عبد الله بن الأهتم: مات لى ابن وأنا بمكة، فجزعت عليه جزعًا شديدًا، فدخل علىَّ ابن جريج يعزينى فقال لى: يا أبا محمد. اسل صبراً واحتسابًا، قبل أن تسلو غفلة ونسيانًا كما تسلو البهائم، وهذا الكلام لعلى بن أبى طالب كرم الله وجهه يعزى به الأشعث بن قيس فى ابن له. ومنه أخذه ابن جريج، وقد ذكره حبيب فى شعره فقال:

وقال على فى التعازى لأشعث وخاف عليه بعض تلك المآثم

أتصبر للبلوى عزاء وحسبة فتؤجر أم تسلو سلو البهائم؟

«أتى على بن أبى طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزيه عن ابنه فقال: إن تحزن فقد استحقت ذلك منك الرحم، وإن تصبر فإن فى الله خلفًا من كل هالك، مع أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور، وإن جزعت جرى عليك القدر وأنت آثم... إلخ».

وجاء فى باب «قولهم فى الملك وجلسائه ووزرائه»:

قالت الحكماء: لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه، ولا ينفع الوزراء والأعوان إلا بالمودة والنصيحة، ولا تنفع المودة والنصيحة إلا مع الرأى والعفاف. ثم على الملوك بعد، ألا يتركوا محسنًا ولا مسيئًا ما دون جزاء، فإنهم إذا تركوا ذلك تهاون المحسن واجترأ المسىء، وفسد الأمر وبطل العمل.

وقال الأحنف بن قيس: من فسدت بطانته كان كمن غص بالماء فلا مساغ له، ومن خانه ثقاته فقد أتى من مأمنه. وقال العباس بن الأحنف:

قلبى إلى ما ضرنى داعى بكثر أحزانى وأوجاعى

كيف احتراسى من عدوى إذا كان عدوى بين أضلاعى

وقال آخر:

كنت من كربتى أفر إليهم فهم كربتى فأين الفرار؟

وأول من سبق إلى هذا المعنى عدى بن زيد فى قوله للنعمان بن المنذر:

لو بغير الماء حلقي شرق | كنت كالغصان بالماء اعتصاري

وقال آخر:

إلى الماء يسعى من يغص بريقه | فقل أين يسعى من يغص بماء؟

وقال عمرو بن العاص:

لا سلطان إلا بالرجال، ولا رجال إلا بمال، ولا مال إلا بعمارة، ولا عمارة إلا بعدل. «وقالوا: إنما السلطان بأصحابه كالبحر بأمواجه».

* * *

من الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني (عاش بين ٢٨٤ - ٣٥٦) في حديثه عن عمر بن أبي ربيعة.

أيها المنكح الثريا سهيلا | عمرك الله كيف يلتقيان

هي شامية إذا ما استقلت | وسهيل إذا استقل يماني

الغناء للغريض خفيف ثقيل بالبنصر. وفيه لعبد الله بن العباس ثاني ثقيل بالبنصر، وأول هذه القصيدة:

أيها الطارق الذي قد عناني | بعد ما نام سامر الركبان

زار من نازح بغير دليل | يتخطى إلي حتى أتاني

وذكر الرياشي عن ابن زكريا الغلابي عن محمد بن عبد الرحمن التميمي عن أبيه عن هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد المخزومي قال:

كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على الثريا بالهوى، فشق ذلك على أهلها، ثم إن مسعدة بن عمرو أخرج عمر إلى اليمن في أمر عرض له، وتزوجت الثريا وهو غائب فبلغه تزويجها وخروجها إلى مصر فقال:

أيها المنكح الثريا سهيلا | عمرك الله كيف يلتقيان؟

وذكر الأبيات وقال في خبره: ثم حمله الشوق على أن سار إلى المدينة فكتب إليها:

كـــــــــتـــــــبت إليـك مـن بلـدى كـــــتـــــاب مـــــوله كـــمـــــد

كـــئـــيب واكـف العـــيــنـــ يـن بالحـــــســـــرات منفـــرد

يـؤرقــــه لهـــــيب الـشـــو ق بـين الســـحـــر والكيـــد

فـــيـــمـــسك قلبـــه بيـــد ويمسح عـــيـــنه بيـــد

وكتبه فى قوهية وشنفه وحسنه وبعث به إليها. فلما قرأته بكت بكاء شديداً ثم تمثلت:

بنفسى من لا يستقل بنفسه ومن هو إن لم يحفظ الله ضائع

وكتبت إليه تقول:

أتانى كـتـاب لم يـر الناس مـثله أمـد بكافـور ومـسك وعنبـر

وقـرطـاسـه قـوهيـة ورباطه بعـقـد من اليـاقوت صـاف وجـوهر

وفى صـــدره منى إلـيك تحـيـة لقـد طال تهـيـامى بكم وتذكـرى

وعنوانـه من مـســتـهـام فـؤاده إلى هائم صب من الحزن مسعر

«وقال مؤلف هذا الكتاب: وهذا الخبر عندى مصنوع، وشعره مضعف يدل على ذلك، ولكنى ذكرته كما وقع إلى».

وفى حديثه عن الحطيئة يقول:

أخبرنى أبو خليفة عن محمد بن سلام، قال أخبرنى أبو عبيدة عن يونس قال:

قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبى بردة وهو عليها فقال له: ما أطرفتنى شيئًا يا حماد؟ قال: بلى ثم عاد إليه فأنشده للحطيئة فى أبى موسى الأشعرى يمدحه:

جمعت من عامر فيه ومن جشم ومن تميم ومن جاء ومن حام

مستحقبات رواياها جحافلها يسمو بها أشعرى طرفه سامى

«فقال له بلال: ويحك! أيمدح الحطيئة أبا موسى الأشعرى، وأنا أروى شعر الحطيئة كله فلا أعرفها! ولكن أشعها تذهب فى الناس!».

وفى حديثه عن العرجى يقول:

أخبرنى الحرمى عن أبى العلاء قال: حدثنا الزبير بن العوام بكار قال: حدثنى عمى: أنه إنما لقب العرجى لأنه كان يسكن عرج الطائف، وقيل بل سمى بذلك لماء كان له ومال عليه بالعرج. وكان من شعراء قريش ومن شهر بالغزل منها، ونحا نحو عمر بن أبى ربيعة فى ذلك وتشبه به فأجاد. وكان مشغوفًا باللهو والصيد، حريصًا عليهما، قليل المحاشاة لأحد فيهما، ولم يكن له نباهة فى أهله، وكان أشقر أزرق جميل الوجه. وجيداء التى شبب بها هى أم محمد بن هشام بن إسماعيل المخزومى، وكان ينسب بها ليفضح ابنها لا لمحبة كانت بينهما، فكان ذلك سبب حبس محمد إياه وضربه له حتى مات فى السجن.

وأخبرنى محمد بن مزيد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال:

«كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت إلى المدينة، فلما أتاهم موت عمر بن أبى ربيعة اشتد جزعها، وجعلت تبكى وتقول: من لمكة وشعابها وأباطحها ونزهها، ووصف نسائها وحسنهن وجمالهن. ووصف ما فيها؟! فقيل لها: خفضى عليك، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضى الله عنه، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه، فقالت أنشدونى من شعره، فأنشدوها، فمسحت عينيها وضحكت وقالت: الحمد لله! لم يضيع حرمه»!

وهنا نرى نهجًا جديدًا فيه نقد وتعقيب وموازنة وترجيح.

* * *

من كتاب الأمالى لأبى على القالى (عاش بين ٢٨٨ - ٣٥٦).

وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعى قال: قدم متمم بن نويرة العراق، فأقبل لا يرى قبرًا إلا بكى عليه فقيل له: يموت أخوك بالملا وتبكى أنت على قبر بالعراق؟! فقال:

لقد لامنى عند القبور على البكا ... رفيقى لتذراف الدموع السوافك

أمن أجل قبر بالملا أنت نائح | على كل قبر أو على كل هالك؟

ويروى هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيته | لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت له إن الشجي يبعث الشجي | فدعني فهذا كله قبر مالك
ألم تره فينا يقسم ماله | وتأوي إليه مزملات الضرائك

وقرأت على أبي بكر - رحمه الله - لبعض طيء يرثي الربيع وعمارة ابني زياد العبسيين وكانت بينهم مودة :

فإن تكن الحوادث جربتني | فلم أر هالكًا كابني زياد
هما رمحان خطيان كانا | من السمر المثقفة الصعاد
تهال الأرض أن يطأ عليها | بمثلهما تسالم أو تعادي

ومما قرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية :

قد كنت لي جبلاً ألوذ بظله | فتركتني أضحي بأجرد ضاحي
قد كنت ذات حمية ما عشت لي | أمشي البراز وكنت أنت جناحي
فاليوم أخضع للذليل وأتقي | منه وأدفع ظالمي بالراح
وإذا دعت قمرية شجنًا لها | يومًا على فنن دعوت صباح
وأغض من بصري وأعلم أنه | قد بان حد فوارسي ورماحي

«فقال لي أبو بكر - رحمه الله -: هذه الأبيات تمثلت بها عائشة - رضي الله - عنها بعد وفاته النبي صلى الله عليه وسلم» .

* * *

من كتاب اليتيمة للثعالبى (عاش بين ٣٢٠-٤٢٩).

فى حديثه عن «فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك»:

«لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها فى الجاهلية والإسلام، والكلام يطول فى ذكر المتقدمين منهم، وأما المحدثين فخذ إليك منهم: العتابى ومنصور النمرى، والأشجع السلمى، ومحمد بن زرعة الدمشقى، وربيعة الرقى، على أن فى الطائيين اللذين انتهت إليهما الرياسة فى هذه الصناعة كفاية وهما هما. ومن مولدى أهل الشام المعوج الرقى والمريمى والعباسى والمصيصى وأبو الفتح كشاجم والصنوبرى وأبو المعتصم الأنطاكى. وهؤلاء رياض الشعر وحدائق الظرف، فأما العصريون ففيما أسوقه من غرر أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم. والسبب فى تبريز القوم قديمًا وحديثًا على من سواهم فى الشعر قربهم من خطط العرب. ولا سيما أهل الحجاز. وبعدهم عن بلاد العجم، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق، بمجاورة الفرس والنبط ومداخلتهم إياهم. ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة، ورزقوا ملوكًا وأمراء آل حمدان وبنى ورقاء، وهم بقية العرب، والمشغوفون بالأدب المشهورون بالمجد والكرم، والجمع بين آداب السيف والقلم، وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر وينتقده ويثيب على الجيد منه فيجزل ويفضل. انبعثت قرائحهم فى الإجادة فقادوا محاسن الكلام بألين زمام وأحسنوا وأبدعوا ما شاءوا».

وفى حديثه عن المتنبى: أنموذج لسرقات الشعراء منه يقول:

قال المتنبى:

وقد أخذ التمام البدر فيهم   وأعطانى من السقم المحاقا

أخذه أبو الفرج الببغاء فلطفه وقال:

أو ليس من إحدى العجائب أننى   فارقته وحييت بعد فراقه

يا من يحاكى البدر عند تمامه   ارحم فتى يحكيه عند محاقه

وقال أبو الطيب :

قد علم البين منا البين أجفانا ... تدمى وألف فى ذا القلب أحزانا

وأخذه المهلبى الوزير وقال :

تصارمت الأجفان منذ صرمتنى ... فما تلتقى إلا على عبرة تجرى

وقال أبو الطيب وهو من قلائده :

وكنت إذا يممت أرضا بعيدة ... سريت فكنت السر والليل كاتمه

أخذه الصاحب وقال :

تجشمتها والليل وحف جناحه ... كأنى سر والظلام ضمير

وقال أبو الطيب وهذا أيضا من قلائده :

لبسن الوشى لا متجملات ... ولكن كى يصن به الجمالا

غار عليه الصاحب لفظا ومعنى فقال :

لبسن برود الوشى لا لتجمل ... ولكن لصون الحسن بين برود

وإنما فعل ببيته ما فعل أبو الطيب ببيت العباس بن الأحنف :

والنجم فى كبد السماء كأنه ... أعمى تحير ما لديه قائد

فقال :

ما بال هذى النجوم حائرة ... كأنها العمى ما لها قائد

وهذه مصالطة لا سرقة فيها ، وهى مذمومة جدا عند النقدة .

وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

سقاك وحيانا بك الله إنما ... على العيس نور والخدور كمائمه

أخذه السرى بن أحمد بن جنى : أنشدنى لنفسه من قصيدة يمدح بها أبا الفوارس سلامة ابن فهد وهى قوله :

حيـا به الله عـاشـقـيـه فـقـد أصـبح ريحـانة لمن عـشـقـا

ولم أجد أنا هذه القصيدة فى ديوان شعره: والبيت نهاية فى العذوبة وخفة الروح، والسرى كثير الأخذ من أبى الطيب فى مثل قوله:

وخرق طال فيه السير حتى حسبناه يسير مع الركاب

وهو مأخوذ من قول أبى الطيب:

يخدن بنا فى جوزه وكأننا على كرة أو أرضه معنا سفر

وقال السرى:

وأحلها من قلب عاشقها الهوى بيتا بلا عمد ولا أطناب

وهو من قول أبى الطيب:

هام الفؤاد بأعرابية سكنت بيتا من القلب لم تضرب به طنبا

* * *

من زهر الآداب للحصرى (توفى سنة ٤٥٣).

فى حديثه عن الليل:

قال العتبى: تشاجر الوليد بن عبدالملك ومسلمة أخوه فى شعر امرئ القيس والنابغة فى طول الليل: أيهما أشعر. فقال الوليد: النابغة أشعر، وقال مسلمة: بل امرئ القيس، فرضيا بالشعبى فأحضاراه فأنشده الوليد:

كلينى لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطىء الكواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذى يرعى النجوم بآيب

وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

وأنشده مسلمة قول امرئ القيس.

وليل كموج البحر أرخى سدوله | عليّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بردفه[1] | وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل | بصبح وما الأصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه | بكل مغار الفتل شدت بيذبل

فطرب الوليد طربا. فقال الشعبى: بانت القضية. معنى قول النابغة: وصدر أراح الليل عازب همه، وأنه جعل صدره مراحًا للهموم، وجعل الهموم كالنعم السارحة الغادية، تسرح نهارا ثم تأتى إلى مكانها ليلا، وهو أول من اشتار هذا المعنى، ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الألحاظ عما هى مطلقة فيه بالنهار، واشتغالها بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر، وامرؤ القيس كره أن يقول: إن الهم يخف عليه فى وقت من الأوقات، فقال: وما الإصباح منك بأمثل.

وقال الطرماح بن حكيم الطائى:

ألا أيها الليل الطويل ألا اصبح | بيوم وما الإصباح منك بأروح
ولكن للعينين فى الصبح راحة | لطرحتها طرفيهما كل مطرح

فنقل لفظ امرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة، وإنما تنبه عليه من قول النابغة، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح».

وقال ابن بسام:

لا أظلم الليل ولا أدعى | أن نجوم الليل ليست تغور
ليلى كما شاءت فإن لم تزر | طال وإن زارت فليلى قصير

وإنما أغار ابن بسام على قول على بن الخليل فلم يغير إلا القافية:

---

(١) الرواية المشهورة: فقلت له لما تمطى بصلبه.

لا أظلم الليل ولا أدعى أن نجوم الليل ليست تزول
ليلى إذا شاءت قصير إذا جادت وإن ضنت فليلى يطول

وهذه السرقة كمال قال البديع فى التنبيه على أبى بكر الخوارزمى فى بيت أخذ رويه وبعض لفظه :

وإن كان قضية القطع ، تجب فى الربع ، فما أشد شفقتى على جوارحه ، ولعمرى إن هذه ليست سرقة ، وإنما هى مكابرة محضة ، وأحسب أن قائله لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا ردت إلينا . فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة بن الحرب بن شهاب كانا لا يستحلان من البيت ما استحله ، فإنهما كانا يأخذان جله ، وهذا الفاضل قد أخذه كله .

وقد أخذه على بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبدالملك بن مروان .

لا أسأل الله تغييرا لما صنعت نامت وإن أسهرت عينى عيناها
فالليل أطول شىء حين أفقدها والليل أقصر شىء حين ألقاها

وابن بسام فى هذا كما قال الشاعر :

وفتى يقول الشعر إلا أنه فى كل حال يسرق المسروقا

* * *

وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعنى بنسبة جميع النصوص لأصحابها ، فيتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه فى العقد الفريد مع شىء من التبويب والتنظيم ، وفى أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول . ولا يبعد صاحب الأمالى عن هذا النهج كثيرا مع عناية ظاهرة بشرح الغريب ، بينما تجد صاحب الأغانى ينتقل نقلة بعيدة فيدخل فى صميم المنهج التاريخى . يذكر النص ، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية ويذكر أخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض ، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب رواية أو صدقها ،

ويذكر طبقة الشاعر فى بعض الأحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها . . . إلخ . وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده . وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، إذ كثيرا ما يكتفى بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه ويقف عندها فى جميع ما قيل عن المعنى الواحد .

وبذلك يعد صاحب الأغانى خير من كتب فى هذا الباب .

* * *

ونترك الزمن ينقضى من القرن الخامس إلى العصر الحديث ، فلا نجد بين العصرين جديدا ذا شأن فى المنهج التاريخى على وجه العموم . فإذا جئنا للعصر الحديث وجدنا المنهج التاريخى قد نما نمواً عظيمًا . فهذه دراسات جورجى زيدان وأحمد السكندرى والشيخ المهدى تبدأ الطريق . ومع أنها كانت إلى الجميع أميل منها إلى التحليل ، فإنها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من قبل ، فقد أخذت تدرس عصور الأدب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آثارها فى الأدب ، فى موضوعاته وأسلوبه وتعبيره ، وتدرس شيئًا عن الشخصيات الأدبية فى كل عصر ، نعم إنها حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبى ، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة فى عصر النهضة .

أما أول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكًا حقيقيًا فهو الدكتور طه حسين فى كتابه الأول «ذكرى أبى العلاء» وفى كتبه الأخرى بعد ذلك ، ثم الدكتور أحمد أمين فى كتبه «فجر الإسلام ، وضحى الإسلام ، وظهر الإسلام» ، ثم فى كتابه مع الدكتور زكى نجيب محمود «قصة الأدب فى العالم» والأستاذ طه أحمد إبراهيم فى كتابه «تاريخ النقد عند العرب» والدكتور محمد خلف الله فى بحثين صغيرين له عن «التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب» و«نظرية عبد القاهر فى أسرار البلاغة» والدكتور عبد الوهاب عزام فى «المتنبى» وكتاب الأستاذ العقاد «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» يضم مزيجًا من المناهج الثلاثة ، ولكن للدراسة التاريخية أثرها البارز فى تحليل البيئة وعواملها ، وكذلك كتابه «ابن الرومى . حياته

من شعره» وإن يكن هذا الكتاب أدخل فى «المنهج النفسى» كما سيجىء، ثم فى كتابه «شاعر الغزل» وكتابه عن «جميل بثينة».

وممن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكى مبارك فى كتاب «النثر الفنى فى القرن الرابع» والأستاذ أحمد حسن الزيات فى كتابه «أصول الأدب» والأستاذ أحمد الشايب فى كتابه «النقائض فى الشعر العربى» وكتابه عن «الشعر السياسى» والمتخرجون فى كلية الآداب فى رسائلهم الجامعية أمثال الدكتورة سهير القلماوى فى «ألف ليلة وليلة» والدكتور شوقى ضيف فى «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، والأستاذ نجيب البهيتى فى «أبو تمام» والأستاذ محمد كامل حسين فى «الأدب المصرى الإسلامى» . . . إلخ.

على أية حال لقد نما المنهج التاريخى نمواً ذا قيمة على أيدى المعاصرين، وفيما يلى سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو، وتوضح طرفًا من ذلك المنهج.

ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الأول عن أبى العلاء، وهذه الفقرات من مقدمته تغنينا عن تلخيص طريقته. فهو يقول:

ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء وحده، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة، وثمرة ناضجة، لطائفة من العلل التى اشتركت فى تأليف مزاجه، وتصوير نفسه، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان.

من هذه العلل المادى والمعنوى، ومنها ما ليس للإنسان به صلة، وما بينه وبين الإنسان اتصال، فاعتدال الجو وصفاؤه، ورقة الماء وعذوبته، وخصب الأرض وجمال الربى، ونقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها فى تكوين الرجل وتنشئ نفسه، بل وفى إلهامه ما يعن له من الخواطر والآراء. وكذلك ظلم الحكومة وجورها، وجهل الأمة وجمودها، وجدب الآداب الموروثة وخشونتها. كل هذه أو نقائضها تعمل فى تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة؛ والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرتنا إلى الشىء المستقل عما قبله وما بعده. ذلك الذى لا يتصل بشىء مما حوله، ولا يتأثر بشىء مما سبقه أو أحاط به. ذلك

خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم، إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها فى بعض، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال، وأن ليس فى هذا العالم شىء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى. نتيجة لعلة سبقته، ومقدمة لأثر يتلوه، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب، ولما شملتها أحكام عامة، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير.

إذا صح هذا كله، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره، قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية بل والحال الاقتصادية، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين فإنه أظهر أثراً من أن نشير إليه. ولو أن الدليل المنطقى لم ينته بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبى العلاء نفسه منتهية بنا إليها، فإن الرجل لم يترك طائفة من الطوائف فى عصره إلا أعطاها وأخذ منها، كما سنرى فى هذا الكتاب. فقد حاجّ اليهود والنصارى، وناظر البوذيين والمجوس، واعترض على المسلمين، وجادل الفلاسفة والمتكلمين، وذم الصوفية، ونعى على الباطنية، وقدح فى الأمراء والملوك، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك، ولم يعف التجار والصناع من العذل واللوم، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفنيد والتثريب وهو فى كل ذلك يرضى قليلاً ويسخط كثيراً، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وحرج الصدر ما يمثل الحياة فى أيامه بشعة شديدة الظلام[١].

فالمؤرخ الذى لا يؤمن بالمذاهب الحديثة، ولا يصطنع فى البحث طرائقه الطريفة، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم، ولا أن يسلم بأن الشىء الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان - المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله، ولا يميل إليه، ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة أبى العلاء، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل، وأن يهتدى من أمره إلى شىء.

«... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر فى التاريخ. أى أن الحياة الاجتماعية إنما

---

(١) ولكن كم يا ترى فى هذه الصورة من الواقع وكم فيها من مزاج المعرى الخاص؟ وكم ممن عاشوا - مع المعرى - فى هذه الفترة يشاركه تصوره هذا للحياة؟ «المؤلف».

تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتباينة، بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان، ولا يستطيع لها دفعًا ولا اكتسابًا. ذلك رأى نراه، وسنثبته فى موضعه من الكتاب.

وإنما نقول هنا إن هذا الرأى سيلزمنا أن نسلك فى البحث عن حياة أبى العلاء طريقًا خاصة. ربما لم يألفها المؤرخون، ذلك أنا لا نعتقد انفراد الأشخاص بالحوادث، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات، وعلى هذا لا نستبيح لأنفسنا أن نضيف أثرا من الآثار لشخص من الأشخاص، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته، ومهما عظم أثره وجل خطره. وإنما كل أثر مادى أو معنوى ظاهرة اجتماعية أو كونية، ينبغى أن ترد إلى أصولها، وتعاد إلى مصادرها، وأن تستقى من ينابيعها، وتستخرج من مناجمها، وهى جماعة العلل التى أشرنا إليها آنفا. فليس المأمون وحده هو الذى ابتدع فتنة القول بخلق القرآن وإنما تلك فتنة أحدثها عصره، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها، كما اندفع خلفاؤه من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات.

إنما الحادثة التاريخية، والقصيدة الشعرية، والخطبة يجيدها الخطيب، والرسالة ينمقها الكاتب الأديب، كل ذلك نسيج من العلل الاجتماعية والكونية يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء[1].

وإذًا قد بينا أن الرجل خاضع فى أدبه وعلمه لزمانه ومكانه، فليس لنا بد من أن نقدم بين يدى هذا الكتاب، فصلا فى عصر أبى العلاء وآخر فى بلده. ولما كانت الأسرة أشد ما يحيط بالرجل أثرًا فيه، خصصنا فصلا آخر لأسرة أبى العلاء. فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل، ففصلناها تفصيلا ثم انتقلنا منها إلى منزلته الأدبية فبينا قسمته من الشعر والنثر، وخصائصه فيهما، ثم إلى منزلته العلمية فشرحناها شرحا مستوفى، ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا فى أن نكشف عنها ونجليها، ونبين تأثرها بما قبلها وتأثيرها فيما بعدها. معنيين عناية خاصة فلسفته الإلهية والخلقية، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء وافتراق الأهواء...»

---

(١) هنا نختلف مع الدكتور فالحوادث الحية يستحيل أن تخضع خضوع المادة. وسنرى الدكتور فيما بعد يغير وجهة نظره فى كتابه «الأدب الجاهلى».

وهكذا نرى الدكتور طه شديد الإيمان بالدراسة العلمية لتاريخ الأدب، شديد الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف إلى حد تشبيها بدراسة الكيمياء.

ولكننا نلتقى به فى كتابه التالى «فى الأدب الجاهلى» فإذا هو أقل إيمانا وأضعف ثقة. نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى أنها ليست ذات غناء فى التعرف إلى صميم الشخصية الأدبية، ويختار عليها «المقياس الأدبى» ولعله هو ما أسميناه «المنهج الفنى».

فهو يلخص آراء «سانت بوف، وتين، وبرونتبير» ثم يعقب عليها وبخاصة على مذهبى الثانى والثالث بما يفيد عدم ثقته، بل ربما استنكاره. يقول عن تين:

وأما ثانيهم (تين) فيمضى إلى أبعد مما مضى (سانت بوف) فهو لا يعتمد مثله اعتمادا قويا على هذه الشخصيات الفريدة، ولا يكاد يعتد بها إلا فى احتياط وتردد، ذلك لأن القوانين العلمية عامة، فيجب أن تعتمد على أشياء عامة. وما شخصية الكاتب أو الشاعر فى نفسها؟ ومن أين جاءت؟ أتظن أن الكاتب قد أحدث نفسه؟ أم تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً؟ وأى شىء فى العالم يمكن أن يبتكر ابتكاراً؟ أليس كل شىء فى حقيقة الأمر أثرًا لعلة قد أحدثته، وعلة لأثر سيحدث عنه؟ وأى فرق فى ذلك بين العالم المعنوى والعالم المادى؟ وإذن فلا ينبغى أن نلتمس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه وإنما ينبغى أن نلتمسها فى هذه المؤثرات التى أحدثتهما، والتى يخضع لها كل شىء إنسانى.

الفرد؟ ما هو؟ هو أثر من آثار الأمة التى نشأ فيها، أو قل من آثار الجنس الذى نشأ منه، فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة. وهذه الأخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هى؟ أثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شىء فى هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حالة الإقليمية والجغرافية وما إلى ذلك. والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث التى تخضع كل شىء للتطور والانتقال. الكاتب أو الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغى أن يلتمس من هذه المؤثرات، وينبغى أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التى أحدثت الكاتب أو الشاعر، وأرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار».

ثم يعرض رأى «برونتيير» الذى يطبق نظرية «التطور» تطبيقا علميا على الأدب. ثم يقول معقبا:

«لن يظفر (أى تاريخ الأدب) من هذا بشىء ذى غناء. لأنه مهما يقل فى البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل فى تطور الفنون الأدبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد، ولن يوفق هو إلى حلها، وهى نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها الأدبية. ما هى هذه النفسية؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وأن يحدث ما يحدث من الآيات؟

العصر؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعا ومن فرنسا خاصة؟

البيئة؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين؟

«الجنس؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص فكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا؟

«وبعبارة موجزة: سيظل التاريخ الأدبى عاجزا عن تفسير النبوغ، ولن يوفق هو إلى تفسير النبوغ، وإنما هى علوم أخرى تبحث وتجد، وقد تظفر وقد لا تظفر، ولن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علما منتجا حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ[(١)]».

وقد قال الدكتور: إنه سيختار المقياس الأدبى فى كتاب «فى الأدب الجاهلى» ولكننا نرى فيه ميلا قويا للسير على «المنهج التاريخى» كما رسمنا حدوده من قبل. شك فى وجود الشعر الجاهلى الذى يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الإسلام وقال: إنه يتبع فى هذا الشك طريقة «ديكارت» ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكارت إلا هذا المبدأ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها، لأن موضوعه غير موضوع ديكارت، موضوعه أدبى تاريخى فاستخدم أدوات المنهج التاريخى وطريقته.

واستند فى هذا الشك إلى أمور منها: أن الصورة التى يعرضها الرواة للحياة

---

(١) لعل الدكتور يعنى علم النفس. ولكن ها هو ذا علم النفس إلى اليوم لم يحل عقدة النبوغ، هو يصفه ويحلله. ولكنه لا يعلله.

الجاهلية غير الصورة التى يعرضها القرآن - والقرآن أصدق وأثبت - وأن اللغة التى يروى بها الشعر هى لغة قريش بينما شعراء كامرئ القيس وغيره يقال إنهم من حمير، ولحمير لغة أخرى. ومنها ما ثبت من انتحال بعض الرواة للشعر كحماد عجرد وخلف الأحمر، ومنها الأسباب الكثيرة: السياسية والاجتماعية والدينية التى دعت لانتحال الشعر ونسبته إلى الجاهلية.. إلخ

ولا ندخل هنا فى مناقشة الأسباب والبراهين التى ساقها. ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون أن معظمها أسباب ظنية قابلة للمناقشة. فهى بطبيعة الحال لا تؤدى إلى أكثر من نتائج ظنية، ولكن الدكتور مال ميلا قويا إلى اعتبارها نتائج حاسمة. وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخى التى أسلفنا.

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك فى كتاب الدكتور «مع المتنبى» وهو يسير فيه كذلك على «المنهج التاريخى» إذ نرى فيه مثل هذه العبارات.

وعندى أن المتنبى حين ارتحل إلى البادية إنما اتصل فيها لا بالبيئة القرمطية العادية بل بداع من دعاة القرامطة الذين كانوا يجولون فى البادية، ومن يدرى؟ لعل هذا الداعى كان أبا الفضل نفسه هذا الذى يمدحه المتنبى، ومن يدرى؟ لعل المتنبى لم يعد إلى البادية مصطحبا أباه وجده، وإنما عاد مصطحبا رجلا آخر أو قوما آخرين، يريدون أن يستقروا فى الكوفة، وأن يدعوا فيها لمذهب القرامطة.

«ومهما يكن من شىء، وسواء واتتنا النصوص التى بقيت لنا أم لم تواتنا، فإنى أجد فى نفسى شعورا قويا جدا بأن المتنبى قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تلبث أن استحالت إلى قرمطة خالصة».

ثم يقول:

«لست أدرى أتسعدنا النصوص التى بقيت لنا من شعر المتنبى أم لا تسعدنا؟ ولكنى قوى الشعور بأن المتنبى لم يرحل إلى الشام طالبا للرزق فحسب، وإنما ذهب إلى الشام داعية من دعاة القرامطة فى هذا القسم الشمالى من سوريا، الذى لم يكن قد أدركه الاضطراب القرمطى كما أدرك غيره من أقسام الشام».

ثم يقول :

«فلنستخلص من كل ما قدمنا أن المتنبى قد قطع المرحلة الأولى من طريقه، مرحلة الصبا، ولم يكد يبلغ آخرها حتى كان قد تم له حظه من الشعر، وتم له حظه من القرمطة، وتم له حظه من القوة البدنية أيضا».

فالنتيجة الأخيرة نتيجة قطعية، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذى يقول إنه «قوى الشعور» بقرمطة المتنبى، وإن كان لا يدري أتواتية النصوص أم لا تواتيه. وهذا طريق خطر فى المنهج. فالشعور الخاص يجب ألا يطغى فى «المنهج التاريخى».

فإذا كان فى كتابه «من حديث الشعر والنثر» فهو سائر على المنهج التاريخى ولكنه يمزجه مزجا قويا «بالمنهج الفنى». . يتحدث عن هذه الموضوعات حديثا يجمع بين المنهجين غالبا : «الأدب العربى بين الآداب الكبرى - النثر فى القرنين الثانى والثالث - الحياة الأدبية فى القرن الثالث للهجرة - أبو تمام وشعره - البحترى وشعره - ابن الرومى وشعره - ابن المعتز وشعره».

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج المنهجين فى هذا الكتاب :

١ - ويختلف الناس فى أن عبدالحميد فارسى الأصل، أو من جنسية أخرى ويقول أبو هلال : إنه كان يحسن الفارسية.

وعندما أقرأ عبدالحميد وابن المقفع الذى لا خلاف فى أنه كان فارسيا، وأقارن بينهما أرجح أن عبدالحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية، وربما كان عالما بلغتها.

ولم يبق لنا من عبدالحميد إلا كتاب كتبه عن مروان بن محمد إلى عماله بالأمصار، يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج، لأنه كان قد انتشر، فخاف منه على الدين. وكتاب آخر كتبه عبدالحميد إلى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا، يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم، وكان هذا الكتاب قد صدر من عبدالحميد كمنشور لرجال الديوان.

ولعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هى التى تحملنى على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية، فهو إذا كتب أسرف فى استعمال الحال، والحال معروفة فى

العربية. وهو لا يقتصد فى استعمال الحال، وإنما هو يعتمد عليها فى تحديد فكرته وتوضيحها، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى . . وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال فى كتابة عبدالحميد: وإياك إياك أن تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول مهلوبة، فإنها أسرع طلبا وأنجى مهربا، وأبعد فى اللحوق غاية، وأصبر فى معترك الأبطال إقداما ونجدهم من السلاح بأبدان الدروع، ماذية الحديد، شاكة السنخ، متقاربة الحلق، متلاحمة المسامير، وأسوق الحديد، مموهة الركب، محكمة الطبع، خفيفة الصوغ، وسواعد طبعها هندى وصوغها فارسى، رقاق المعطف، بأكف وافية، وعمل محكم. ويلق البيض مذهبة ومجردة، فارسية الصوغ خالصة الجوهر، سابغة الملبس، وافية اللين، مستديرة الطبع، مبهمة السرد، وافية الوزن، كتريك النعام فى الصنعة، معلمة بأصناف الحرير وألوان الصبغ . . . إلخ . . . إلخ.

استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية، ومن الأساليب التى يعتمد عليها اليونان فى تحديد معانيهم. وكنت أود لو استطعت أن أعرض عليكم نماذج من النثر اليونانى، ولكن الأمر أيسر من هذا، فيكفى أن تقرءوا كاتبا فرنسيا متأثرا باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية. وهو أناتول فرانس. ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين وأناتول فرانس يستعمل الحال استعمالا كثيرا جدا ليدقق فى معانيه، ويوضحها ويعطيها الصفات التى يحتاج إليها، ولتجميل كلامه أيضا. وكل ما بين أناتول فرانس واليونان، أن أناتول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضا، فهو يستعمل الحال متلهم غير أنه كان يقدمها أحيانا ويؤخرها أحيانا على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون.

وهذه الظاهرة عند عبدالحميد تقوى عندى أنه كان شديد الاتصال باليونانية، ذلك لأن مدارس الأدب اليونانى كانت منبثة فى الشرق كله، فى الإسكندرية وغزة وإنطاكية والشام والجزيرة، وظلت كذلك حتى العصر العباسى - ولكنها انحصرت فى الأديرة، حتى ذهب أمرها فى القرن الثالث والرابع للهجرة.

«فليس غريبا أن يكون عبدالحميد قد اتصل باليونان فى مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها».

٢ - «قلت: إن ابن الرومى يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه أو جاءوا قبله

إلا واحداً هو أبو تمام، وذلك لأن طبيعة أبى تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومى من وجوه. فهما متفقان من حيث إنهما يعتمدان اعتمادا شديدا على العقل فى شعرهما، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريده العقل، وهما يتفقان فى أنهما حريصان كل الحرص على تعميق المعانى، وعلى استيفائها واستقصائها، والمبالغة فى هذا الاستقصاء، حتى يأتيا بالأشياء الغريبة التى يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرءوا المألوف من الشعر، وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبدا للغة، وإنما يبيحان لنفسيهما تصريفها كما يريدان وكما تريد المعانى، دون أن يخضعا للتشدد فى أصولها ومراعاة قواعدها يتفقان فى هذا كله، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف. فأبو تمام أحرص جدا من ابن الرومى على متانة اللفظ وروعته فى أغلب شعره، لا يعدل عن هذه المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى إلى ذلك اضطرارا لا مخرج له منه؛ أما ابن الرومى فهو سهل فى شعره، لا يريد أن يشق على نفسه ولا على سامعيه، وهو يرسل لسانه على سجيته كما يرسل نفسه على سجيتها، فهو من أقل الشعراء كلفا بالغريب وإيرادا له، وعنايته بالجمال اللفظى قد تحس أحيانا، ولكنها تلتمس فلا توجد فى كثير من الأحيان. وقد تروعك سهولة اللفظ فى البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقرأ قصيدة كاملة دون أن تجد فى هذه القصيدة من الألفاظ ما يغيظك أحيانا، ويضيق به صدرك أحيانا أخرى.

ثم هما يختلفان من ناحية أخرى فى أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية، أو بعبارة أصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية فى الشعر، فهو كان يتتبع الاستعارة ويسرف فى تتبعها. ويجد ما استطاع فى طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعة. وهو كان يجد فى الأشياء جمالا لا بد منه، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الألفاظ وجمال المعنى.

أما ابن الرومى فهو لا يتحرج من البديع ولكنه لا يتهالك عليه. وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالته ولا رصانته، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجناس. إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك وإن لم يوفق فلا يعنيه.

وهما يختلفان من ناحية ثالثة، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات.

أما ابن الرومي فشاعر مطيل، ومطيل جدا، يبلغ بقصيدته المئات من الأبيات. وهذا الاختلاف بين الشاعرين في إطالة القصيدة مصدره واضح جدا، وهو أن الشاعرين وإن اتفقا في الغوص على المعاني، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص، أو بعبارة أدق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها. أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في التماسه ويظفر به ويعرضه عليك عرضا متوسطا، لا يطيل فيه ولا يسرف، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلا يستطيع أن يتم ما لم يتمه هو، والاطمئنان إلى أنك ستتم هذا المعنى إتماما حسنا دون أن تقصر أو دون أن تغلو. فهو إذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الأطراف.

أما ابن الرومي فالأمر في شعره ليس كذلك، فهو يمضي مع أبي تمام في الغوص على المعنى والتفتيش والجد في طلبه حتى يبلغ المعنى الجيد، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية. فكما يعتقد أن الناس ليسوا أخيارا في معاملتهم فهو كذلك كان يعتقد أن حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من أن يطمئن إليهم في فهم المعاني، فهو حريص على أن يتم معانيه بنفسه، ويستقصي البحث والعرض حتى لا يتعرض لأي عبث من الذين يسمعونه أو يقرءونه. ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع أبو تمام أن يعرضه في بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة - على أكثر تقدير - يطيل فيه ابن الرومي في الأبيات التي تبلغ العشرة أو تتجاوزها. ومصدر هذا كما قلت هو أخذ أبي تمام بما لا بد منه، وثقته بعقل الناس، وحرص ابن الرومي على أن يصل إلى كل شيء، وعدم اطمئنانه إلى الذين يسمعونه أو يقرءونه[1].

وللدكتور بعد هذا كتاب «حديث الأربعاء» وهو يمزج فيه بين المنهج الفني

(١) نحسب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والظواهر، فهو اختلاف في جوهر الطبيعة الفنية، واختلاف في المزاج والطبيعة، وكون كليهما يتفقان في الغوص على المعاني هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما. فهي في أبي تمام ذكاء وتعمد. وعند ابن الرومي حساسية وانطلاق مع الانفعالات.

والمنهج التاريخى، ولكن الأول فيه أوضح وأظهر. وكتاب «مع أبى العلاء فى سجنه» وهو أقرب إلى الأدب الخالص من الدراسة، هو أقرب إلى أن يكون حديثا نفسيا يسجل فيه تأثراته الخاصة فى مصاحبة أبى العلاء، ويعتمد على هذه المصاحبة فى تصور أحاسيس أبى العلاء ومشاعره الباطنية، وسماته الشعورية والتعبيرية، وهو فى اعتقادى أدنى إلى تصوير أبى العلاء من كتابه الأول.

* * *

وإذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص أحيانا، ويتأثر بشعوره الخاص فى تكوين الرأى، فإننا نجد الدكتور أحمد أمين، أقرب إلى أصول «المنهج» فهو أبدا بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق، ويسجل النتائج فى هدوء. يصنع ذلك فى مجموعته «فجر الإسلام، وضحى الإسلام، وظهر الإسلام» حيث يدرس فيها تطور الفكر العربى الإسلامى ومظاهر هذا التطور فى جميع الاتجاهات الفكرية. وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية فى الفكر والأدب بصفة عامة، فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة فالجاحظ مثلا نموذج لامتزاج الثقافات فى القرن الثالث، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة.. وهكذا.

ولعل النموذج من فجر الإسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور أحمد أمين ومنهجه فى كتبه:

«دلالة الشعر على الحياة العقلية»: قديمًا قالوا: «إن الشعر ديوان العرب» يعنون بذلك أنه سجل سجلت فيه أخلاقهم وعاداتهم وديانتهم وعقليتهم، وان شئت فقل: إنهم سجلوا فيه أنفسهم، وقديمًا انتفع الأدباء بشعر العرب فى الجاهلية، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم، وعرفوا منه أخلاقهم التى يمدحونها، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال وسهول ووديان ونبات وحيوان، وما كانوا يعتقدون فى الجن وما كانوا يعتقدون فى الأصنام والخرافات، وألفوا فى ذلك جمعيه الكتب المختلفة.

وكانت الطريقة المثلى للانتفاع بهذا «الديوان» أن يعنى العلماء بجميع ما صح

عندهم من الشعر الجاهلى مع نقد السند والمتن وإبعاد ما لم يصح، كما فعل المحدثون فى الحديث، فليس لدينا مجموعة من الشعر العربى الجاهلى ذكر سندها، وعنى ببيان رجالها عناية تامة كالذى عندنا من صحيح البخارى ومسلم وغيرهما، وكان يجب أن يعنى بالشعر الجاهلى هذه العناية متى عددناه «ديوانا» تسجل فيه الحوادث والعادات، ونظرنا إليه كأنه وثائق تاريخية. ولكن يظهر أن هذا النظر إلى الشعر الجاهلى لم يكن سائدًا عند الرواة والأدباء، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر إليه كمادة لتعليم اللغة، أو كأنه طرفة وملهى، ومادة لحسن المحاضرة. فلم يكن يعنى به هذه العناية التى بذلت فى الحديث، ولم ير من يتعمد الكذب فيه أن يتبوأ مقعده من النار.

نعم إن بعض الأدباء سار فى الأدب سيره فى الحديث، فكان يروى الخبر معنعنًا، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الأدب على نمط مصطلح الحديث ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية، لم تنضج، ولم يسيروا فيها إلى النهاية.

كذلك أكثر ما روى لنا قد عنى فيه بالمختارات أكبر عناية، وهم فى هذا ينظرون نظرة الأديب لا نظرة المؤرخ، فالقصيدة التى لم يحكم نسجها، ولم تهذب ألفاظها ولم يصح وزنها، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة من جميع نواحيها، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية. ولعل هذا هو السبب فى أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعًا للنشوء والارتقاء، قل أن نرى فيما يروى لنا منه المحاولات الأولية التى بدأ بها الشعراء شعرهم، ثم تدرجوا منها إلى ما وصل إلينا من الرقى، ذلك أن الأديب لم يكن يروقه ذلك فيهمله، أو يستضعف وزنه فيصلحه، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ.

لو كان عندنا هذه المجموعة التى لا يقصد فيها إلى الاختيار، ولكن يقصد فيها إلى الصحة، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة، منها الحياة العقلية.

ومع هذا فما لدينا يمثل بعض الشىء - وإن لم يكن وافيًا كما ذكرنا من قبل - وأشهر المجموعات التى لدينا مما نسب إلى الجاهلين - عدا دواوين الشعراء هى:

١ - المعلقات السبع، ويغلب على الظن أن جامعها حماد الراوية.

٢ ـ المفضليات، وجامعها المفضل الضبى وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة.

٣ ـ ديوان الحماسة لأبى تمام. وفيه مقطوعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلى.

٤ ـ ومثله: حماسة البحترى.

٥ ـ وفى كتاب الأغانى والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات كثيرة للجاهليين.

٦ ـ مختارات ابن الشجرى.

٧ ـ جمهرة أشعار العرب لمن يسمى أبا زيد القرشى.

والشعر الذى وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائة سنة قبل البعثة. ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غزير المعانى، فما روى لنا من القصائد موسيقاه واحدة، يوقع على نغمة واحدة والتشابيه والاستعارات تكرر غالبًا فى أكثر القصائد. قلة فى الابتكار وقلة فى التنوع ولنستغرض كثيراً منها، فماذا نرى؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جمل، ومعه صاحب أو أكثر، وقد يعرض له فى طريقه أثر أحبة رحلوا فيستوقف صحبه، ويبكى معهم على رسم دارهم، ويذكر أيامًا هنيئة قضاها معهم، وأن العيش بعدهم لا يحتمل، ثم يصف محبوبته إجمالاً أو تفصيلاً، ويخرج من هذا إلى وصف ناقته أو فرسه، ويقارنها بالوعل أو النعامة أو الغزال، وقد نظفر من ذلك إلى وصف الصيد ومنظره ومنازله وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذى من أجله أنشأ القصيدة، فيتمدح بشجاعته، أو يتغنى بفعال قبيلته، أو يعدد محاسن ممدوحه، ويصف كرمه، أو يفتخر بموقعة انتصر فيها قومه، أو يهجو قبيلة عدت على قبيلته، أو يحمل قومه على الأخذ بالثأر، أو يرثى راحلاً. وهذه ـ تقريبًا ـ كل الموضوعات التى قيل فيها الشعر الجاهلى. وهى موضوعات كما ترى محدودة ضيقة، هى ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لعيشة البداوة. والحق أنهم فى البيان واللعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه فى قوالب متعددة تستدعى

الإعجاب. ولكن لا يستدعى إعجابنا خلقهم للمعانى، وابتكارهم للموضوعات، وقد عبر عنترة عن ذلك بقوله:

هل غادر الشعراء من متردم؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

وزهير إذ يقول:

ما نرانا نقول إلا معارا أو معاداً من لفظنا مكرورا

ولكن ما أنصفوا، فقد غادر الشعراء كثيراً، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة، ولا يزال الخيال الخصيب ينتج ويجدد، ويخلق موضوعات لم تكن، ومعانى لم يسبق إليها، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقت عليهم بيئتهم، فلم يجدوا إلا أن يقولوا معاراً أو معاداً.

اللهم إلا أبياتًا قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد، وترى فيها أثر الابتكار واضحًا، وإلا شعراء نادرين كانت لهم مناح خاصة، وشخصية واضحة، وتسمع لقولهم نغمة جديدة، كالذى تراه فى زهير، وقد عنى بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقًا.

كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلى - غالبًا - أن شخصية الشاعر اندمجت فى قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص. وإنك لتتبين هذا بجلاء فى معلقة عمرو بن كلثوم، وقل أن تعثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما يشعر بوجدانه، وأظهر فيه أنه يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته.

«ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نغمة دينية جديدة، تراها فى مثل شعر عدى بن زيد فى الحيرة، ثم فى أمية بن أبى الصلت فى الطائف.

«وخلاصة القول إن الشعر الجاهلى لا يدلنا على خيال واسع متنوع، ولا على غزارة فى وصف المشاعر والوجدان، بقدر ما يدلنا على مهارة فى التعبير وحسن بيان فى القول».

هذا نموذج من نسق فجر الإسلام... فأما كتابه المشترك الآخر عن «قصة الأدب فى العالم» فينحو نحواً استعراضيًا للآداب العالمية فى أول الأمر عند الكلام عن

«الأدب المصرى» و«الأدب الصينى» و«الأدب الهندى» و«الأدب الفارسى القديم» و«الأدب العبرى». فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب أو الإيجاب.

ولكنه حين يبدأ فى استعراض الأدب اليونانى يأخذ فى استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الأدب الرومانى، وبين الآداب فى العصور الوسطى فى إنجلترا وفرنسا وإسبانيا وألمانيا وإيطاليا، وبذلك يدخل فى صميم المنهج التاريخى.

نعم إنه استعراض سريع، لا يفى بكل شروط المنهج فى التسلسل والتطور والتدقيق، ولكنه بحسب طبيعة الكتاب يحسب فى مضمار المنهج التاريخى.

وسنعرض هنا نموذجًا من كتاب «قصة الأدب فى العالم» لا لذاته فقط ولكن لأنه يتضمن كذلك رأيًا يفيدنا فى بيان خطأ التعليل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور العبقريات الفنية وحالة الوسط، لندرك غرضين بمثال واحد!

«تدلنا عظمة سرفانتيز «مؤلف دون كيشوت» على خطأ الرأى القائل: إن العبقرى ينبت فى عصر الازدهار: فقد كان سرفانتيز معاصراً لشكسبير، ومات هذان النابغان فى عصر واحد. أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد أن تجاوزت إسبانيا أيام مجدها، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على «الأرمادا» الإسبانية. وكم قال النقاد وأفاضوا فى القول بأن العظمة الأدبية فى عصر اليصابات نتيجة لعظمة إنجلترا فى السياسة والتجارة عندئذ. فمن قائل: إن روايات شكسبير ومارلو، وترجمة شابمان لقصيدتى هومر، وغير هذه وتلك من آيات الأدب الرائعات فى عصر اليصابات نتيجة مباشرة لانتصار الأسطول الإنجليزى على الأسطول الإسبانى، إذ وسع هذا النصر الأفق العقلى عند الإنجليز وأيقظهم ليبصروا ما هم فيه من عظمة ومجد. ولكنا نقول: هل كتب «العهد القديم» حين كان اليهود سادة العالم؟ وهل أنشد هومر ملحمتيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم؟ وهل تفجر من «رابليه» كتابه «جارجانتوا وبانتاجريل» إذا كانت فرنسا ظافرة فى حروبها؟ وأخيراً أنتجت هزيمة الأرمادا شكسبير فى إنجلترا وسرفانتيز فى إسبانيا فى وقت واحد؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة؟ كم يبهرنا التعليل بعمق الفكرة فيه، مع أن عمق الفكرة قد لا يخفى وراءه

من الحق شيئًا. ولعل سرفانتيز كان يرمى بكتابه فيما يرمى إليه، إلى مهاجمة «الأفكار العميقة!».

* * *

ويبدى الأستاذ العقاد فى مقدمة كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول:

أثر البيئة فى شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات:

«ومعرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر، فى كل أمة فى كل جيل. ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص. لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات. لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية، التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعًا، وهى حتى فى هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد، ولا مرتبة واحدة، لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشئوا على الدروس الدينية ومن نشئوا على الدروس العصرية، واختلافه بين هؤلاء جميعًا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك..».

ولكنه حين يأخذ فى دراسة هؤلاء الشعراء ينساق إلى تصوير خصائصهم الشعورية والتعبيرية، وإلى مقوماتهم الشخصية، ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر ممن درسهم.

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخى فى الكتاب:

ظهرت طلائع النهضة الشعرية فى مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التى عرفت بعد باسم الثورة العرابية، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذى أصاب الشعر العربى كله فى أعقاب الدولة العباسية.

ومن الأدباء من يعتبر الساعاتى طليعة هذه النهضة الحديثة، وفاتحة الأدباء الناشئين على الطريقة التقليدية.

والساعاتى فى الحقيقة لم يهبط فى ردىء شعره هبوط بعض النظامين الذين نقرأ

قصائدهم فى الجبرتى أو فى دواوينهم المتروكة بين أيدينا. ولكنه كذلك لم يرتفع بأحسن شعره وأجوده إلى أعلى من الطبقة التى بلغها الشعراء فى عهده بل فى عهد محمد على والحملة الفرنسية.

فكثيراً ما يعثر القارئ بين أقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتى، وقد نفضلها فى جميع مزاياها، إلا أن الساعاتى جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء العروضيين والشعراء المحدثين. ونعنى بالعروضيين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد، ويخوضون فى الشعر، لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقًا أو واجبًا على كل من تعلم العروض، ودرس البيان والبديع وما إليهما من أصول الصناعة، وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه، فكانت دواوينهم أشبه شيء بكراسات التطبيق فى معاهد التعليم.

والساعاتى نفسه قد نظم قصيدة مطولة فى مدح النبى عليه الصلاة والسلام، أتى فيها على مائة وخمسين نوعًا من أنواع البديع، واستهلها بقوله فيما أسماه براعة استهلال:

سفح الدموع لذكر السفح والعلم	أبدى البراعة فى استهلاله بدم

وكان يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة، والموازبة وما إليها من محاسن النظم على أيامه، ولكنه ظهر فى العهد الذى بدأ فيه الخلاف بين شعر الصنعة وشعر السليقة، أو بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين. فقال ينحى على أولئك النحاة:

فدعنى من قول النحاة فإنهم	تعدوا (لصرف) النطق من غير لازم
إذا أنا أحكمت المعانى (خفضتهم)	و(أرفعها) قهراً بقوة (جازم)
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة	ولست بسراق كبعض الأعاجم

فكان كما يراه القراء من هذه التوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة، يلبس أزياءهم ثم يخرج على صفوفهم، ويقف فى عدوة الطريق بينهم وبين الطبقة التى جاءت بعدهم.

والتفريق الزمانى بين المتقدمين على الثورة العرابية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق لا معنى له إن لم يكن مصحوبًا بسمات فنية تميز بين الطائفتين.

«فإذا عمدنا إلى هذه السمات الفنية فنحن لا نعرف سمة هى أدنى إلى الفصل بين تينيك الطائفتين من تسمية الأولين بالعروضيين، وتسمية الآخرين بالمطبوعين أو غير العروضيين. . . إلخ».

أما فى كتابه «ابن الرومى. حياته من شعره» فقد جمع بين مناهج النقد جميعًا كذلك، وإن غلب المنهج النفسى، وقد كان المنهج التاريخى نصيبه فى الحديث على «عصر ابن الرومى أو القرن الثالث للهجرة» و«حالة الحكومة والسياسة» و«نظام الإقطاع» و«الحالة الاجتماعية» و«الحالة الفكرية» و«الشعر» و«الدين والأخلاق» و«أخبار ابن الرومى» و«العصر والرجل» و«حياة ابن الرومى كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره». . . إلخ.

وتبدو النزعة التاريخية واضحة فى مقدمات حديثه عن شاعر الغزل «عمر بن أبى ربيعة» فقد أثبت أولا أن الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك، وأن عمر كان هو الشاعر الممثل لا للعصر كله، ولكن للبيئة المترفة فيه. وعلل هذه الحالة على طريقته فى الاكتفاء بالأمثلة الدالة السريعة.

لابن أبى ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها فى الغزل إلا القليل، وكان غزلها فى نظم الحوار والرسائل التى تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته.

ويستغرب قارئ الديوان أن ينصرف شاعر فى جميع شعره إلى هذا الغرض دون غيره وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الأولى، إذا اقتصرنا على النظر إلى الديوان وحده، وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين فى الدواوين الكبيرة.

ولكنه استغراب لا يلبث أن يزول أو ينقلب إلى نقيضه إذا تجاوزنا الديوان إلى العصر الذى نظم فيه الديوان، والبيئة التى عاش فيها الشاعر، فربما أصبح العجب عندئذ أن يتمخض ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من

هذا القبيل، وأن يكون ابن أبى ربيعة شاعراً فرداً فى مجاله بغير نظير يحكيه فى إكثاره وانقطاعه، وقد كان ينبغى أن يقترن به نظراء متعددون.

لأن العصر الذى عاش فيه ابن أبى ربيعة فى تلك البيئة التى نشأ بينها «كان عصراً غزليًا فى جميع أطرافه، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه، وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوفر منه، كأنه مطالب به مدفوع إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويأنس إليه.

فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والمحرمات.

«فالعصر الذى يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم أن يكون الغزل حاجة من حاجاته التى لا يشبع منها، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً فى التعبير عن هذه الحاجة التى تعم كل بنيه وبناته، وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته.

وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون: إنهم يحسونها ويفتقدونها. فلما مات عمر بن ربيعة حزنت عليه نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبكت وجعلت تقول: من لأباطح مكة؟ ومن يمدح نساءها ويصف محاسنهن؟ وعزاها بعضهم فقال: إن فتى من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسلت وقالت: هذا أجل عوض، وأفضل خلف، فالحمد لله الذى خلف على حرمه وأمته مثل هذا!

تلك حال العصر وحال ساداته وسيداته من الغزل وأحاديثه، فليس العجب أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخم أو صغر، وإنما العجب أن ينفرد ابن أبى ربيعة بطريقته وديوانه فى ذلك العصر، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء، ولكل منهم مثل ذلك الديوان.

والواقع أن مثل هذا الانفراد عجب لولا أن نرجع إلى الحقيقة برمتها ولا نقف عند النظرة الأولى إلى العصر كله على الإجمال.

فابن أبى ربيعة لم يكن شاعر الغزل فى العصر كله، ولكنه كان فى الحقيقة شاعر

الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها، وهى طبقة يعد أفرادها بالعشرات ولا يتجاوزونها إلى المئات. ومن كان من شعرائها يساويه فى الحسب والجاه كالحارث بن خالد أو العرجى سليل عثمان بن عفان، فقد كان له شاغل آخر عن الغزل ومصاحبة الحسان، فكان الحارث واليًا بمكة، وكان العرجى يشهد الوقائع بأرض الروم، وكانا مع ذلك دونِ عمر فى الملكة الشعرية والطبيعة الغزلية. فإذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها فى الديوان الكبير الذى نظمه ابن أبى ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم.

* * *

وبعد ففى هذه الأمثلة الكفاية للدلالة على خطوات «المنهج التاريخى» فى العصر الحديث إذ كان ذلك ما نقصد إليه منها، دون الاستقراء الذى لا يكون إلا فى كتاب خاص بهذه المناهج.

ومن هذه النماذج نرى أن المنهج قد نما نموًا محسوسًا عما خلفناه فى القرن الرابع، ولكنه ما يزال إلى اليوم فى دور النشوء، فخطواته التمهيدية الأولى من جمع النصوص وتحريرها، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها، والبحوث اللغوية والأدبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التى ندرسها.. كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة، ولا يتخصص له من يجيدونه ليوفروا على النقاد جهودهم، بتوفير الخامات الأولى للبحث.

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو «مكتبة المعرى» التى أخذت تصدرها وزارة التربية والتعليم فقد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء فى أبى العلاء ثم ثنت بشروح «سقط الزند» على أن تمضى فى إعداد سائر ما يتعلق بالمعرى[1].

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع، وعن كل عصر مثل هذا السجل. لتوافرت المادة الخامة للمنهج التاريخى على خير ما تكون.

أما قبل ذلك فهى محاولات فردية مشكورة فى هذا المضمار، ولا يكلف الله نفسًا إلا وسعها.

---

(١) مما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العملية.

المنهج النفسى

العنصر النفسى أصيل بارز فى «العمل الأدبى». وإذا نحن عدنا إلى التعريف الذى اخترناه منذ البدء للعمل الأدبى، هو: «التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية» وجدنا العنصر النفسى بارزاً فى كل خطوة من خطواته. «فالتجربة الشعورية» ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسى فى مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير، و«الصورة الموحية» ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر فى مرحلة التأثير الذى يوحى به التعبير.

فإذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان إلى صميم العمل الأدبى، لمسنا العنصر النفسى بارزاً فى كل مراحله، فالعمل الأدبى هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية. هذا من حيث المصدر. أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعى استجابة معينة فى نفوس الآخرين. هذه الاستجابة التى هى مزيج من إيحاء العمل الفنى، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى.

وإذا استطاع «المنهج الفنى» أن يفسر لنا «القيم الفنية» - شعورية وتعبيرية - الكامنة فى العمل الفنى، بحيث نملك الحكم الفنى على العمل الأدبى، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه، فإن قسطًا من هذا التصوير وذلك التفسير تتدخل فيه «الملاحظة النفسية» وهى أشمل من «علم النفس» كثيراً. فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك.

ولا تقف الملاحظة النفسية فى النقد عند نصيبها الضمنى فى «المنهج الفنى» فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذى تكاد تنفرد به فى بعض الأحيان.

«والمنهج النفسى» هو الذى يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها على الأقل:

١ - كيف تتم عملية الخلق الأدبى؟ ما هى طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق؟

كم من هذه العناصر ذاتى كامن فى النفس، وكم منها طارئ من الخارج؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية؟ كيف تستنفد الطاقة الشعورية فى التعبير عنها؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الأدبى . . . إلخ.

٢ـ ما دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنطقها؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبى إن نستقرئ التطورات النفسية لصاحبه؟ . . . إلخ.

٣ـ كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبى عند مطالعته؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التى يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبى ذاته، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم؟ . . . إلخ.

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها «المنهج النفسى» ويحاول الإجابة عليها، ولكنه إلى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة، وحين يحاول الإجابة الحاسمة يبدو كثير من التكلف والتعسف فى تأويلاته وتعليلاته. ومنشأ هذا فى اعتقادنا هو الاعتماد على «علم النفس» ـ وهو أضيق دائرة من «النفس» بطبيعة الحال ـ هذا إلى أنه علم يعد إلى هذه اللحظة ناشئًا بالقياس إلى عمر العلوم الأخرى ـ الطبيعية والبيولوجية ـ وما وصلت إليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت. ولأن من طبيعته ـ وهو يتناول «النفس» ـ ألا يصل إلى نتائج من نوع نتائج العلوم التى تتناول المادة الجامدة أو الحية. وعلم هذه مادته يكون أضمن له أن يوضح ولا يقرر، وأن يلقى الضوء ولا يجزم.

وهذا الكلام قد لا يرضى أصحاب «المنهج النفسى» المحدثين فى النقد، فقد يكونون أشد ثقة بعلم النفس إلى حد أن يكلوا إليه الاهتداء إلى حل حاسم وتقرير جازم فى مسائل الفن النفسية، حتى وهو فى طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال، ولكن كثيرًا من أصحاب مذهب التحليل النفسى ـ آخر ميادين علم النفس الحديث ـ يقفون موقفًا أكثر تحفظًا من أصحابنا هؤلاء، ففرويد مثلاً «يقرر فى صراحة تامة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى. ويقول إن

حديثه عن ليونارد ودافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل من ناحية «الباثوجرافيا» (وصف الأمـراض) وهي لا تهـدف إلى توضـيح نواحي النبـوغ لدى الرجل العظيم[1]» .

وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الإبداع الفني ، وقرر أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالأحلام ، والنكتة والأمراض العصابية[2] ذلك أن اللاشعور هو الأساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والإبداع الفني على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها[3]» .

وإلى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقيًا ، لأنه لا يزال في حدود اعترافه بمدى المجال الذي يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه «لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع في أماكن تركها بقية العلماء مظلمة[4] .

* * *

ويحسن أن نثبت هنا ملخصًا لطريقة دراسته «لليوناردو دافنشي» والأسس التي قام عليها :

يلجأ فرويد إلى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجية كلها وهي : الكبت ، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة ، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر ما نسميه بالبحث الجنسي الطفولي ، مدفوعين إلى ذلك بولادة أخ جديد (سينزعهم عن عرشهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث ، وعندئذ يتجهون إلى التفكير في كيفية مجيء الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الأب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم على يقين من أن الطفل موجود

---

(١) مقال عن «التحليل النفسي والفنان» بقلم مصطفى إسماعيل سويف ص ٢٨٢ بالجزء الثاني من المجلد الثاني من مجلة علم النفس .
(٢) الأمراض العصابية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الأعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الأعصاب ذاتها .
(٣) و(٤) المصدر السابق .

فى رحم الأم، إلا أنهم يفكرون فى أنه يولد من خلال الأمعاء مثلاً . . . على أن الأطفال يستعينون بالكبار، فيوجهون إليهم سيلاً من الأسئلة لا تنقطع لأنهم فى الواقع يحومون حول سؤال رئيسى لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطوريًا، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرونه ولا يغفرون للكبار هذا التضليل ويتوجهون إلى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم. وهنا يلزمنا أن ندخل فى حسابنا الظروف المحيطة بالطفل. ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة «ليوناردو دافنشى» فهو ابن غير شرعى أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون أبيه. ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (ممن يعيشون فى ظروف عادية) والطفل الذى يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التى تواجه سائر الأطفال يظل يتأملها فى عمق وانفعال. وليس عجيبًا بعد ذلك أن يصبح باحثًا منذ فجر الحياة، وقد كان «ليوناردو» صاحب أبحاث نظرية عميقة إلى جانب أعماله الفنية، وانتهى الأمر فى السنوات الأخيرة من عمره إلى الانصراف عن الابتداع الفنى، إلى البحث والابتكار فى ميدان العلم[(١)] .

وإلى هنا حاول أن يعلل عبقرية «ليوناردو دافنشى» . ولكن أهذا تعليل حاسم؟ إن آلافا يحيط بهم مثل هذه الظروف التى أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم فنانين عظاما ولا باحثين متعمقين . نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافر فيها أن يعجز الكبت الجنسى عن توجيه جزء مهم من دافع اللذة الجنسية إلى اللاشعور فيتجه «الليبيدو» (الشهوة) إلى التسامى منذ البداية «ويتحول هو نفسه إلى حب استطلاع وينضم إلى دوافع البحث الذى تحدثنا عنه من قبل، والذى قلنا إنه يتجه إلى الاطلاع على بعض الأمور الجنسية، وهناك كذلك يصبح البحث قهريًا وبديلا من النشاط الجنسى إلى حد ما[(٢)] .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه إلى التسامى؟ لم يجب فرويد عن هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفنى

---

(١) المصدر السابق.
(٢) المصدر السابق.

والاستعداد للإنتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامى، وأننا لا نستطيع أن نستدل على الاستعداد للتسامى فى التحليل النفسى[1].

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالى:

«تحققت لدى ليوناردو الإمكانية الثالثة (أى التسامى) فاستطاع أن يتسامى بالجزء الأكبر من اللبيدو مدخلا إياه فى دافع البحث، ونتج عن ذلك عدة نتائج. أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تعطلت إلى حد بعيد (ومن العسير علينا من نعثر على اسم امرأة أحبها ليوناردو) مما أدى إلى انحرافه ناحية «الجنسية المثلية» وقد تجلى ذلك فى شغفه بأن يجمع حوله شبابًا يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتتلمذ، ويحاول أن يتخذ منهم تلامذة، لكن أحداً منهم لم ينبغ. ونتج عن ذلك أيضًا أن عجز «ليوناردو» عن إخفاء نواحيه المكبوتة، فظهرت فى آثاره الفنية، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه (أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضًا) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه، لظروف طفولته الخاصة، مما منع عنه التوفيق فى أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شابًا، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية، أن يتخلص الشخص من صورة أمه، وذلك يتوقف - إلى حد بعيد - على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه فى حياته الغرامية من خلال نشاطه الفنى، فاستحضر إشباعًا للصبى الذى عشق أمه، فى مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الأنوثية والذكورية كما هو واضح فى صورة «يوحنا المعمدان[2]».

وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية، كالتعليل لعبقريته سواء. نستطيع أن نستعين به فى توسعة نطاق بحثنا، ولإلقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله. ولكننا لا نستطيع أن نتخذه قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة. لأن هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها - وهذا طبيعى - ولأن المسألة من أساسها إلى هذا الوقت لا تزال فى دائرة الفروض العلمية القابلة للمناقشة من أساتذة مدرسة التحليل النفسى أنفسهم، فأدلر تلميذ فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النبوغ، وقد

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

يعتمد فى حالة كحالة ليوناردو على تعليل آخر وهو «التعويض» عن النقص. كما أن تلميذه الآخر يونج لا يوافق على اعتبار الفنان مريضًا تنبعث عبقريته من أسباب مرضية، وهو يميل إلى اعتبار «الإبداع الفنى» نتيجة لعملية «كشف» غير واعية، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات «اللاشعور الجمعى» وهو أعمق من «اللاشعور الفردى» فيكون بذلك معبرًا عن رغبات غامضة لنوع «الإنسان» لا لذاته الفردية فى فترة معينة، وهو يصنع ذلك عن طريق «الحدس» (إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية) الذى يصبح فى الفنان كأنه وظيفة متميزة. وعن طريقها يتوافق مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التى يتلقاها خلال عالمه الباطنى، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة، (فنيتشه) مثلا قد أدرك حاجة عصره عن طريق (لا شعوره الجمعى) (والإدراك ضرب من الاستجابة، والاستجابة خطوة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الإله (فى: هكذا قال زرادشت) أى انهيار الرمز القديم والحاجة للمصلح الجديد واتفق معه فى ذلك شوبنهور الذى أنكر العالم[1].

ولكن يونج يقرر أن هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده، فالأنبياء والحكماء والقادة هم أيضًا يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعى، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية، وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل أعمالا أخرى غير الإبداع الفنى.

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولا، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له، لأنه لا يحصر الإبداع الفنى فى الدائرة المرضية، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة فى المحرم وبين الشعور بالخطيئة (كرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه فى «أوديب» ورغبة شكسبير فى قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة فى «قتل الأب» فى «هاملت») بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الإلهام. ولا بأس أن نتصور الإلهام الفنى فى مثل هذه الصورة العلمية التى يعرضها يونج، وهى الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق (الإنسان) من خلال اللاشعور الفردى.

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسى لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد

---

(١) مستقى من المصدر نفسه.

(منهج نفسى) للنقد الفنى (إنما رأوا أن العمل الفنى صورة من صور التعبير عن النفس، فدرسوه على هذا الأساس، حتى لا يدعوا ثغرة فى بناء مذاهبهم[١]).

أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات الفنية ـ وبخاصة فى ميدان التحليل النفسى ـ فاقتفوا آثار فرويد فى دراسته لليوناردو دافنشى، ويونج فى دراسته لمسرحية (فاوست) لجيته، وإرنست جونز فى دراسته (هاملت) لشكسبير.

ومن هؤلاء (هربرت ريد) الذى قام بدراسات على (وردزورث) و(شلى) والأختين (شارلوت وإملى برونته) وغيرهم.

ويسير «ريد» فى بحثه عارضًا معضلات أدبية مهمة، ملتمسًا لها فهما وتعليلا من علم النفس. فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة فى حياة النبوع: لم يزدهر شاعر ما فى غالب الأحيان فى فترة بلوغه أوائل رجولته، ثم يخمد بعد ذلك؟ لم يجيء الإلهام فى نوبات وغالبًا فى فترات من السنين؟ لم ترك (ملتن) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنة؟ لماذا كتب «غراى» قصيدة واحدة فقط رائعة الجودة؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند «وردزورث» تخرج نفسها المكونة مدة عشر سنوات، ثم انحطت بعد ذلك إلى فقر نسبى[٢]؟

«أما تحليل ريد لحياة الأختين الكاتبتين «شارلوت وإملى برونته» فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيهما، وظروف الأسرة وخصائص أفرادها، وما كان فيها من ضعف البنية انتقل إلى أطفالها، وكيف ماتت الأم فى سن باكرة. فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها فى حياة الأختين ـ وكانت إحداهما فى الخامسة والأخرى فى الثالثة من العمر ـ وكيف كان ذلك الحنين إلى الأم المفقودة ـ من ناحية ـ وإلى التعلق بالأب من ناحية أخرى أثر فى هواجس الأختين وأوهامها ومصادر فنهما الكتابى. وقد كانت «إملى» مثالا للظاهرة السيكولوجية المعروفة «ظاهرة التشبه بالذكور أو الترجل» فقد كان القرويون فى صغرها يرون فيها ولدًا أو أكثر مما يرون بنتًا، وقد

---

(١) المصدر السابق.

(٢) راجع «بعض التيارات التى أثرت فى دراسة الأدب» بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله.

كان فى أخلاقها شىء من القوة والقسوة، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر سذاجة من طفل. ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذى قد يسميه «يونج» داخلى الاتجاه ـ وقد وجد كل ذلك تعبيراً فى كتابها «مرتفعات وذرنج» الذى يجمع بين القوة والعذوبة[1]».

وهناك الباحث الإنجليزى (ريتشاردز) بجامعة كمبردج الذى لم يكتف بالبحث النظرى بل حاول أن يبحث بحثًا تطبيقيًا عن تأثير العمل الأدبى فى قرائه. وكانت خطته فى ذلك أن يوزع فى أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفى الشهرة والمنزلة، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة. وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم، على أن يظلوا مجهولين. حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة. وكانت هذه الإجابات تجمع بعد أسبوع، وفى الأسبوع التالى يجعلها موضوع محاضرته ـ القصائد من جهة، والملاحظات والتعليقات التى جمعها وبوبها من جهة أخرى ـ وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف فى اللغة الإنجليزية وإلى جانبهم عدد كبير ممن كانوا يدرسون موضوعات أخرى، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين. وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه فى كتابه «النقد العلمى» وفيه يقول المؤلف:

«والعدة التى لا غنى عنها لهذا البحث هى علم النفس، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذى قد يوجه إلىّ من بعض علماء النفس، من أن وثائق الإجابات التى جمعتها لا تعطى دليلاً كافيًا على البواعث التى كانت هادى المجيبين فى كتاباتهم. وعلى هذا فالبحث سطحى، ولكنى أقول: إن مبدأ كل بحث يجب أن يكون سطحيًا، وإن تجد شيئًا تبحثه يكون الوصول إليه سهلا تلك إحدى صعوبات علم النفس، ولو أننى أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكراهيتهم لما يقرءون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعًا من التحليل النفسى... ولكن الشعر طريقة إبلاغ. ماذا يبلغ؟ كيف يبلغه؟ وقيمة الشىء المبلغ، ذلك هو موضوع النقد الأدبى[2]».

---

(١) المصدر السابق لخلف الله.

(٢) المصدر نفسه.

ومع أن الطريقة التى استخدمها الأستاذ لا تصل - فى اعتقادنا - إلى نتائج تقريرية بقدر ما نصل إلى ملاحظات وصفية، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة فى النفس، فهو تعقيب متزن، ملاحظ فيه وظيفة الأدب، ومجال النقد الأدبى، مع التفرقة الكافية بينهما وبين طريق التحليل النفسى.

* * *

ولعلم النفس عامة أنصار يتحمسون له فى أوروبا ومصر، لا يعتدلون هذا الاعتدال.

فأما نحن فأميل إلى الحذر فى استخدامه فى «المنهج النفسى» ليبقى فى حدوده المأمونة، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق فى النظر إلى العمل الفنى.

وهناك خطر نلمحه من التوسع فى استخدام ذلك العلم. وهو أن يستحيل النقد الأدبى تحليلاً نفسيًا! وأن يختنق الأدب فى هذا الجو، فمن الواضح أن العمل الفنى الردىء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية. كلاهما يصلح شاهدًا. فإذا استحال النقد الأدبى إلى دراسات تحليلية نفسية، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة، لأن المجال لا يتسع للانتباه إليها، وفرزها، وتقدير قيمتها، كما فى المنهج الفنى - وذلك خطر غير مباشر، وقد لا يلتفت إليه فى أول الأمر، ولكنه يؤدى إلى توارى القيم الفنية وانغمارها فى لجة التحليلات النفسية!

وشىء شبيه بهذا - فى مجال آخر - قد وقع فى كتب «البلاغة» بعد عبد القاهر، فقد كان المتبع فى أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفنى، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص، ثم تنقد هذه النصوص نقدًا فنيًا يبين الجمال والقبح فيها - وهذا هو المنهج الصحيح - ولكن «البلاغة» بعد ذلك استقلت على يد السكاكى وأمثاله، فصارت القاعدة هى المقصود أولاً وأخيرًا. والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الردىء. وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضًا لنماذج فى غاية السخف والرداءة، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة، ففسد الذوق فسادًا عظيمًا.

ونحن نخشى من مثل هذا فى الدراسات النفسية. نخشى أن ننسى وظيفة النقد

الأدبى ـ وهى تقويم العمل الأدبى وصاحبه من الناحية الفنية ـ ونندفع فى تطبيقات وتحليلات تستوى فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الردىء .

وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الأدبى ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية ـ وخاصة فى الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسى ـ قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة ـ إلى حد ما ـ عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الإنسانية . ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث ، وبخاصة فى القصة والتمثيلية والتراجم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلا .

ولكن الخطر يجىء للفن من ناحية الإغراق فى هذا الانتفاع ، حتى تغرق سمات العمل الفنى فى غمار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الأدبى محضراً لجلسة من جلسات التحليل ، أو وصفًا لتجربة معملية ! كما نشاهد فى بعض الأعمال الأدبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن «علم النفس» قد أحاط بالنفس الإنسانية خبراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليلاته قد صارت حقائق مسلمًا بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه إلى أن عمل الأديب غالبًا مضاد فى طريقته لعمل المحلل النفسى ، فالمحلل النفسى يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية . والشخصية دائمًا أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسى لا يستطيع إطلاقًا أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية فى الأدب كثيراً ما تسبقان وتفوقان «علم البنفس» المحدود ، فى كشف عوالم النفس ، والاهتداء إلى السمات ، والطبائع والنماذج البشرية .

فسوفوكليس فى «أوديب» وشكسبير فى «هملت» و«دستويفسكى» فى «المقامر»

وأمثالهم، فقد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ إليه من جعلوا «علم النفس» هاديهم المباشر.

وإنه لجميل أن نتفع بالدراسات النفسية. ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنية، وأن نعرف حدود «علم النفس» فى هذا المجال.

والحدود التى نراها مأمونة هى أن يكون المنهج النفسى أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفنى والمنهج التاريخى، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألا يقتصر عليه فى فهم الشخصية الإنسانية، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته فى محيط أوسع مما يصل إليه الباحث النفسى ـ وإن كانت معلومات هذا أدق فى محيطه ـ وألا نعتمد فى تصوير الشخصيات فى القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها. فالأديب يدرك الشخصية الإنسانية كلاً مجتمعًا لا تفاريق مجزأة. وتنطبع فى حسه وحدة، تتصرف بكامل قواها فى كل حركة من حركاتها.

والاعتماد على التحليل النفسى وحده يخلق مضحكات فى بعض الأحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم، ويحيلها أفكاراً وعقداً. ويبنى بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التى كشفها التحليل النفسى، فتجىء شخصيات غير بشرية. لأن أصغر شخصية بشرية أكبر فى مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها.

وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج فى دائرته المأمونة، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها.

وقد تتبعنا تتبعًا سريعًا مجملاً نشأة المنهجين الفنى والتاريخى، ونموهما وأطوارهما فى الأدب العربى قديمًا وحديثًا، فالآن نتتبع نشأة «المنهج النفسى» كذلك.

ربما يبدو أن النزعة النفسية فى فهم الأدب ونقده وليدة العصر الحديث، وأنها وافدة علينا من الغرب، حيث نمت الدراسات النفسية ـ وبخاصة التحليلية ـ نمواً عظيمًا فى هذا القرن الأخير، وأن الأدب العربى لم يعرف هذه النزعة من قبل.

وفى هذا الذى يبدو للنظرة العجلى صوابًا وخطأ يحسن تمييزهما .

إن استخدام «علم النفس» وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة ، وقواعد محدودة ، وطرائق خاصة ، لفهم الأدب ونقده . . . هى أشياء مستحدثة بلا جدال ، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلا ، ولم يكن لها ـ على هذا الوضع ـ أصول فى ثقافتنا العربية الأدبية .

فأما تدخل «الملاحظة النفسية» بصفة عامة فى فهم الأدب ونقده ، فهى أقدم من ذلك كثيراً فى الأدب العربى ، لأنها عاصرته منذ صدر الإسلام ـ إن لم يكن قبل ذلك ـ وتمشت معه فى نموه حتى بدت فى هيئة قواعد ونظريات ـ على يدى عبد القاهر ـ فى القرن الخامس الهجرى . ثم وقفت هناك شأنها شأن الخطوات الأخرى فى المنهجين السالفين .

وحقيقة إنها حين وجدت فى نقدنا الحديث لم يكن وجودها استئنافًا لتلك الخطوات البعيدة ، إنما كان ذلك ابتداء واستمداداً من الغرب ، وربما كان هذا موقفنا ـ إلى حد كبير ـ فى المنهجين : الفنى والتاريخى . ولكن لقد آن لنا أن نلتفت إلى هذه الجذور الأولى . ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخى .

وقد فطن إلى قدم الملاحظة النفسية فى الأدب العربى باحثان فاضلان قبلى ، فعرضًا لبعض مظاهرها إجمالاً ـ بالقدر الذى أعرض لها الآن ـ إذ كان عرضها تفصيلاً وتتبعها تتبعًا دقيقًا فى حاجة إلى بحث خاص مطول عن «مناهج النقد فى الأدب العربى» . هذان الباحثان الفاضلان هما : الأستاذ أمين الخولى ، وقد نشر فصلاً فى المجلد الرابع مع الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ بعنوان «البلاغة وعلم النفس» . والدكتور محمد خلف الله ، وقد نشر فصلين فى هذا الموضوع ، أولهما عن «التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسة الأدب» فى المجلد الأول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، والثانى عن «نظرية عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة» فى المجلد الثانى من المجلة نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحديث الأستاذ الخولى فى هذا الموضوع كان لفتة سريعة فى ثنايا دعوته

لاستخدام «علم النفس» فى دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللفتة بنصها، لأن لى رأيًا خاصًا فى صميم الدعوة التى تمثلها، قد أشرت إليه من قبل :

قال تحت عنوان «صلة قديمة» بعد تعريف البلاغة بأنها «فن القول، والبحث عن الجمال فيه كيف وبم يكون؟» :

فإذا ما نظرنا النظرة الأولى إلى البلاغة على هذا البيان القريب لها، وجدنا محاولتها الفنية فى القول، ليست إلا تتبعًا لمواقع رضا النفس، وعناية بالتأثير فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس، وتحتاج فى دراستها إليه .

لكن ليس على هذا البيان الساذج وحده يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق، وسواء فى ذلك صنيع القدماء المتفلسفين فى البلاغة وصنيع المتأدبين فيها . . .

فالقدماء قسموا البلاغة إلى تلك الفنون الثلاثة، المعانى والبيان والبديع، ووضعوا لها أقسامًا وأبوابًا، ودونوا لها الأصول والقواعد، وهم فى كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذى يلاحظ، ويتحدثون عن إنكار السامع لما يلقى إليه أو موافقته عليه، أو خلو ذهنه، ويفرقون بين الذكى، والغبى، والمعاند، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه، من حب أو كره، وتلذذ أو تألم، وما لكل ذلك من أثر فى القول .

تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم، فهم لا يعرفونها إلا بأمر نفسى محض، إذ يقولون إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ . وتسرف مطولات كتبهم فى الحديث الفلسفى - على المنهج القديم - عن تعريف الملكة، وبيانها والتمثيل لها، والحديث عن الجوهر والعرض، وسائر المقولات .

وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم، بل هم يعرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية . إذ نراهم يخالفون بين أضرب الخبر باختلاف حال المخاطب، كما أشرنا إلى ذلك، ويتحدثون عما يلزم

فى كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد، وهم يتكلمون عن الأمزجة الإنسانية فى الفصائل البشرية المختلفة، وأثرها فى صوغ العبارات، فيفرقون بين المولدين والعرب، ويرون أن بناء الكلام للمزاج الأعرابى يخالف بناءه للمزاج الدخيل المستعرب، كما فى قصة بشار المشهورة عن بيته الشاهد المعروف :

بكرا صاحبى قبل الهجير　　　إن ذاك النجاح فى التبكير

ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ. مكان إن ذاك النجاح «بكرا فالنجاح» كان أحسن، وإجابة بشار له بقوله : إنما بنيتها أعرابية وحشية ؛ فقلت إن ذاك النجاح، كما يقول الأعراب البدويون، ولو قلت : بكراً فالنجاح، كان هذا من كلام المولدين، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة[1] .

والأقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخييل، ولعبه بالنفس، وعن التخيل حتى ليغلط المرء حسه، وهم الذين يذكرون الإيهام والوهم، ويشرحونهما مبينين أثرهما فى القول، وهم يذكرون الغيرة وفعلها فى النفس، وأثرها فى إخفاء أشياء وحذف أشياء عند القول، وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الإصغاء ومواضع ذلك ووسائله، والطرق القولية المثيرة له، وعن الطمع والرغبة الملحة، والإطماع والإيئاس، وعن السرور بخلف الظن وما إلى ذلك. وهم الذين شرحوا ـ فى إطالة ـ تنادى المثانى، وأنواع الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وهمى أو خيالى أو عقلى، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها فى تعمق. . . إلى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوى على الخبرة بالنفس الإنسانية اعتماداً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية فنية ضيقة المدى، وناحية علمية فلسفية شديدة التركب والتعقد.

«ولكنى رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من لمح هذا الارتباط فيما لمحوا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والأبحاث ـ مع أن «علم النفس» كان من

---

(١) لعل هذا أدخل فى المنهجين : الفن والتاريخى. فبشار لم يكن يعنى هنا إلا طرازاً تعبيرياً خاصاً، لا طرازاً مزاجياً «وحقيقة إن هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة فى كل ما يختص بعمل أدبى على المعنى الواسع للصلات النفسية الأدبية، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة، مما يجعل المسألة مسألة تعبيرية. أو أقرب ما تكون إلى هذا الوصف.

معارفهم وبين أقسام فلسفتهم ـ ولعل ذلك يرجع إلى أنهم إنما كانوا يقصدون من البحث النفسى الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية فى الحياة الإنسانية، وهى الناحية التى اتجه إليها المحدثون حين صدفوا عن تعرف المهايا والحقائق، أو لعل إهمال القدماء لهذه العلاقة يرجع لغير هذا السبب، فنحن ندع تعليل هذا الآن لأنه ليس من صميم ما قصدنا إليه».

وهذا التلخيص السريع لخطوات الملاحظة النفسية فى البلاغة عند القدماء تلخيص جيد مصور، ولكن يبدو منه ومما يليه فى كلام المؤلف أنه لا يرضى، لا عن هذه الخطوات الصغيرة فحسب، ولكن عن المنهج ذاته الذى اتبعه القدماء، بسبب أنهم لم يلتفتوا إلى صلة «علم النفس» بالبلاغة، مع أنه كان أحد أقسام فلسفتهم. وقد علل هذا بأنهم إنما كانوا يقصدون من البحث النفسى الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية فى الحياة. . . » وهو تعليل صحيح.

ونحن مع المؤلف فى عدم الوقوف ـ بطبيعة الحال ـ عند هذه الخطوات، فلقد كانت مرهونة بزمانها، مقيدة بما وصل إليه الأقدمون فى البلاغة والنقد الأدبى بصفة عامة، وما وصلوا إليه كذلك فى الدراسات النفسية العلمية . . . ولكننا لا نرى أن منهجهم كان مقصراً أو خاطئًا. لقد اعتمدوا على «الملاحظة النفسية» فى محيطها الواسع، ولم يقتصروا على «علم النفس» ونظرياته وقضاياه. ونحن لا نزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مع طبيعة «الملاحظة النفسية» ـ باطنية أو خارجية ـ أكثر مما تلتئم مع «علم النفس» الذى يأخذ صفة «العلم». وسبيلنا فيما أعتقد، للانتفاع بالدراسات النفسية فى الأدب والنقد، أن نسلك هذا المنهج فى حدوده الواسعة، وألا نتقيد بقواعد «علم النفس» ونوغل فى تقييد النقد الأدبى بنظرياته، لئلا نقع فى الأغلاط التى وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفنى إخضاعًا تامًا للفلسفة، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية، أو لمذاهب علمية خاصة كمذهب النشوء والارتقاء، والتى يقع فيها الآن من يحكمون نظريات وفروض «اللاشعور» والتحليل النفسى، على هيئة الجزم واليقين.

* * *

وحين ننتهى من هذا نشير كذلك إلى البحثين القيمين فى هذا الاتجاه للدكتور خلف الله، وقد تناول فى سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية فى النقد الأدبى القديم على وجه الإجمال، لا فى البلاغة وحدها، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص. فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية، أما البحث الثانى فقد خصصه «لأسرار البلاغة» وحده، فاستطاع أن يتوسع فى شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نفسى.

وتلخيص الدكتور خلف الله فى بحثه، مع تلخيص الأستاذ الخولى، يغنينا عن تلخيص جديد، فنثبته هنا أولاً لنخلص بعده إلى تعليق آخر.

جاء فى البحث الأول ما يأتى:

«قديمًا طرق «ابن قتيبة» - المتوفى سنة ٢٧٦هـ - بعض النواحى الفنية والمكانية من إنتاج الشعر. فذكر أن للشعر دواعى تحث البطىء وتبعث المتكلف، منها الشراب ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الغضب، ومنها الشوق، ومثل لهذه بأمثلة طريفة: قال أحمد بن يوسف لأبى يعقوب الخزيمى: مدائحك فى منصور بن زياد - يعنى كاتب البرامكة - أشعر من مراثيك فيه وأجود. قال: كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء، وبينهما بون بعيد، وهذه عندى مثل قصة الكميت فى مدحه بنى أمية وآل أبى طالب فإنه يتشيع وينحرف عن بنى أمية بالرأى والهوى، وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبيين، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع».

«ووصف (ابن قتيبة) كذلك الأماكن والأوقات التى يسرع فيها أتى الشعر ويسمح أبيه، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع، وبنى على هذا اختلافهم فى إجادة بعض الفنون الشعرية، فهذا «ذو الرمة» مثلا أحسن الناس تشبيهًا، وأجودهم تشبيهًا، وأوصفهم لرمل وهاجرة.. فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع».

«وكذلك فعل (القاضى أبو الحسن الجرجانى المتوفى سنة ٣٦٦هـ) فى مقدمته لكتابه الوساطة بين المتنبى وخصومه، فبحث سيكولوجية أهل النقص، وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل، وانتقاص الأماثل، وحلل الملكة الشعرية، فرجعها إلى الطبع والرواية والذكاء، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها، فمن

اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان، وليس هناك فرق فى هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلى والمخضرم والأعرابى والمولد، يقول أبو الحسن الجرجانى:

وأنت تعلم أن العرب مشتركة فى اللغة واللسان، وأنها سواء فى المنطق والعبارة، وإنما تفضل القبيلة أختها بشىء من الفصاحة. ثم قد يجد الرجل منها شاعراً مفلقًا وابن عمه وجار جنابه ولصيق طنبه بكيًا مفحمًا، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة؟ وهذه أمور عامة فى جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر[1].

ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صورته ونغمته وفى جرسه ولهجته. ويمثل المؤلف لهذا بشعر عدى بن زيد فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة - وهما إسلاميان - ذلك لملازمة عدى بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف.

ومما فطن له (أبو الحسن) من تلك النواحى رجوع القارئ إلى نفسه، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح، ويستخفها من الطرب، ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر.

وهذا التعويل على التأمل الباطنى أو فحص المرء نفسه يستعمله (عبد القاهر الجرجانى) المتوفى سنة ٤٧١هـ استعمالا مرفقًا فى شرح نظرياته فى النظم فى كتابه «دلائل الإعجاز» وهو وإن كان ناسجًا فى هذه الناحية على منوال «أبى الحسن» فهو أول مؤلف فى الأدب العربى عالج موضوعه فى طريقة علمية منظمة، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق. وهو يبنى كتابه الآخر «أسرار البلاغة» على أساس نظرية نفسانية واضحة يقررها فى فاتحة الكتاب كما يلى:

---

(١) فى هذا ما يخالف «المنهج التاريخى» ويبطل قاعدة أساسية من قواعده «المؤلف».

فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف[1] وإلى ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده.

ثم يأخذ فى تطبيقها فى أبواب بلاغية مختلفة، كباب الجناس وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة. فهو - مثلاً - يرجع سر تأثير التمثيل إلى علل وأسباب نفسية: «فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفى إلى جلى، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن ترد من الشىء تعلمها إياه، إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم.. لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام.

وضرب آخر من الأندلس وهو ما يوجبه تقدم الإلف.. ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع. ثم من جهة النظر والروية فهو - إذن - أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذمماً...

وضرب ثالث ألطف مأخذاً وهو أنك «إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح... أنك ترى بها للشيئين مثلين متباينين. ومؤتلفين مختلفين. وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض، وفى خلقة الإنسان وخلال الروض...»[2].

ثم هنالك ضرب رابع، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له، والهمة فى طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد، ومن المركوز فى

---

(١) سبق أن أبدينا رأينا فى إغفال عبد القاهر لقيمة الإيقاع الموسيقى فى العبارة وهو جزء لا يتجزأ من دلالتها النفسية وجمالها الفنى.. «المؤلف».

(٢) فى هذه لمحة «جمالية» ترى سمات الجمال الموحد فى مظاهر مختلفة من المشاهد.. «المؤلف».

الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف.

وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق، فالمعقد من الشعر والكلام - مثلاً - لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك فى متصرفه، ويشيك طريقك إلى المعنى، ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك، حتى لا تدرى من أين تتوصل وكيف تتطلب.

«وجهة السحر فى التشبيه المقلوب، أنه يوقع المبالغة فى نفسك من حيث لا تشعر، ويفيدكها من أن يظهر ادعاؤه لها. لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه، ويزجى الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ولا إشفاق من خلاف».

وجاء فى البحث الثانى الخاص بأسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتى:

والفكرة الرئيسية التى تبرز فى كتاب «أسرار البلاغة» لعبد القاهر، التى يصح أن نعتبرها نظريته فى الأدب هى: «أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية فى نفس متذوقها» والفكرة فى ذاتها فكرة إنسانية قديمة. فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة إلى أن الأدب نوع من الإبانة وآلة للتواصل الفكرى؛ وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه إلى عقول سامعيه وقلوبهم. إذن ليس من العجيب أن نظفر بإشارات هنا وهناك - فى كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب - إلى فكرة التأثير الأدبى. ومعظم النظريات الخالدة فى العلم لا تعدم أن تجد لها سوابق فى إشارات المتقدمين وكتاباتهم. ولكن الفكرة التى تستحق اسم نظرية هى ما كان لصاحبها فضل عرضها، وتحقيقها، وتعليلها، واستقراء أمثلتها. وإزالة ما يعرض لها من شبهات، ومحاولة تطبيقها فى ميدان الدراسة الخاصة.

وهذا هو ما قام به عبد القاهر فى فكرة التأثير الأدبى، فقد عرضها - أولاً - فرضًا - كدأب العلماء فى عرض نظرياتهم. ثم رسم الخطة لتحقيقها، فناقشها فى الجناس، والحشو، والطباق، وما إليها، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعًا فى أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة، وكلما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً، أو يزيل

شبهة، أو يجيب على اعتراض. وهو لا يكتفى بشرح الظاهرة وتطبيقها، ولكنه يحاول أن يلتمس لها العلل والأسباب، كما فعل فى أسرار جودة التمثيل، وهو لا يترك فرصة من الفرص إلا انتهزها للحض على المعرفة المنظمة، والوصول إلى العلل الأولى للأشياء، والخروج من ربقة التقليد الفكرى الذى كان قد غل أذهان الناس فى عصره.

«وهذه النظرة التأثيرية فى جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجى أعم يطبع كتاب (الأسرار) كله بطابعه؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التى يسميها المحدثون (الفحص الباطنى) وذلك أن تقرأ الشعر، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها، وتتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان، وتحاول أن تفكر فى مصادر هذا الإحساس «فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت، وعند ماذا ظهرت».

ثم يخوض بك فى سيكولوجية الإلف والغرابة، والعيان والمشاهدة، والخلاف والوفاق، والسهولة والتعقيد، وأثر كل منها على النفس، ويتعرض لشرح الإدراك وقيامه أولاً على المعلومات التى ترد من طريق الحس، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل، ويميز لك بين إدراك الشىء جملة وإدراكه تفصيلا، فيحدثك هنا حديثًا يذكرك النظرية الحديثة التى يسميها علماء النفس نظرية (الجشتالت) أو (الهيكل العام) والتى تقوم فى أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشىء المدرك فى ذهنك، ولكن الفكر ينفذ فى اللمحة الأولى - بنوع من البصيرة - إلى هيكل الشىء جملة ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه، وما بينها من صلات. ولهذه النظرية شأن كبير فى الدراسات الإنسانية الحاضرة.

«ومن العناصر الإنسانية البارزة فى نظرية المؤلف، حرصه من مكانة الذوق والطبع والحس الفنى فى المتعة الأدبية، فهو يقول لك فى الكلام على الاستعارة والتخيل. وهذا موضع فى غاية اللطف، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسًا يعرف وحى طبع الشعر وخفى حركته التى هى كالهمس، وكمسرى النفس فى

النفس» (أسرار ٢٦٦) ويقول لك فى التفرقة بين الحقيقة والمجاز : «وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالحاسة المهيأة لمعرفة طعمه ، لم تشك فى أن الأمر على ما أشرت لك إليه» (٣٠٧) وتتكرر الإشارة إلى هذا فى «الدلائل» فيقول فى حسن الاستعارة والتشبيه : «وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة (دلائل ٤٤٦) ويقول فى تعليل ما يصادف مع خصومه فى نظريته من عناء : «لأن المزايا التى تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علمًا بها ، حتى يكون مهيأ لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها فى نفسه إحساسًا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة» . ثم يقول : «فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم فى هذا الشأن ، وأصلك الذى تردهم إليه ، وتعول فى محاجتهم عليه استشهاد القرائح ، وسبر النفوس وفليها ، وما يعرض فيها من الأريحية عندما تسمع؟» .

ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا إليه فى هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية فى النقد الأدبى ، يستحق بها أن يأخذ مكانه فى تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوقى واضح ، وأنها بهذا الطابع - وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون - تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة فى دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة فى الفن وبنواحى تأثيره فى النفوس ، وإذن فلنا أن نقول إن هذه النظرية كانت خطوة فى الطريق الصحيح ، وإنها جديرة بالالتفات والنقد من دارسى البيان العربى الحديث . وإنها تصلح أن تكون أساسًا لنظرية حديثة فى النقد العربى أوسع وأدق ، تسير فى المنهج التجريبى التحليلى - والذوق العلمى - الذى ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحى النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التى تثيرها فنون البيان منتفعة فى ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التى تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات . . . » .

* * *

هذه المقتبسات تفى بالحاجة فى بيان خطوات «المنهج النفسى» فى النقد العربى القديم بوجه عام. فلنأخذ فى التعليق عليها.

بالعودة إلى طوائف الأسئلةالتى قلنا فى أول هذا الفصل المنهج النفسى يتصدى للإجابة عنها، نجد أن النقد العربى القديم قد حاول أن يجيب عن شىء قليل من الطائفة الأولى، وشىء أكثر من الطائفة الثالثة. أما الطائفة الثانية فلم يكد يعرض لها إلا نادراً. حاول أن يجيب عن بواعث العمل الأدبى الداخلية والخارجية، وتأثراته بالحالة النفسية لقائله، وبالظروف المحيطة به، وذلك من الطائفة الأولى. وحاول أن يجيب عن عوامل التأثرية للعمل الأدبى فى نفوس الآخرين. ولم يشأ أن يقول شيئًا ذا بال عن دلالة العمل الأدبى على نفس صاحبه.

وكانت هناك لفتات نفسية قوية فى الناحية الأولى، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها فى القول. ذلك مثل تعليلهم لبعض «الإطناب» بالتكرار أن ذلك للتلذذ أو التحنن مثل قول الشاعر:

أقول لصاحبى والعيس تهوى ... بنا بين المنيفة فالضمار

تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار

ألا يا حبذا نفحات نجد ... وريا روضه غب القطار

وعيشك إذ يحل القوم نجدا ... وأنت على زمانك غير زار

شهور ينقضين وما شعرنا ... بأنصاف لهن ولاسرار

أو «لعظم الخطب» مثل أبيات مهلهل التى يكرر فيها أكثر من عشرين مرة «على أن ليس عدلا من كليب»، وأبيات الحارث بن عبادة التى كرر فيها كذلك: «قربا مربط النعامة منى».

ومن ذلك التفاتة رجل كأبى الحسن الجرجانى فى الوساطة إلى الارتباط بين التعبير وطبع صاحبه - وقد وردت فى مقتبسات الدكتور خلف الله - ونعيدها هنا كاملة لما فيها من لفتة طريفة.

«. . وقد كان القوم يختلفون فى ذلك وتتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره. وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبايع وتركيب الخلق، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً فى أهل عصرك وأبناء زمانك، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه فى صورته ونغمته، وفى جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبى ﷺ «من بدا جفا» ولذلك تجد شعر عدى وهو جاهلى أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما إسلاميان، لملازمة عدى الحاضرة وإبطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك، فإذا اتفقت لك الدماثة والصبابة، وانضاف الطبع إلى الغزل فقد جمعت لك الرقة من أطرافها».

والتفات أبى هلال العسكرى إلى أثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية فى قوة الشعر أو ضعفه، ونصيحته للأدباء ألا يكدوا قرائحهم كداً لئلا تنضب وتنزح! والتفاته إلى مرحلة الحضانة والتحضير قبل البدء بالتعبير. وذلك حين يقول: «إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وسوق له كرائم اللفظ واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك طلبها، وأعمله ما دمت فى شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخونك الملال فأمسك. . فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس. والخواطر كالينابيع يسقى منها شىء بعد شىء، فتجد حاجتك من الرى، وتنال إربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقل عنك غناؤها.

. . . «وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكدر والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعاودة. ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصداً، وخفيفًا على اللسان سهلا، وكما خرج عن ينبوعه ونجم من معدنه».

ويعدد صاحب «العمدة» حالات لشعراء فى دورى النشاط والخمول ويعلل أسباب هاتين الحالتين بما يدخل فى باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول:

«ولا بد للشاعر وإن كان فحلا حاذقًا مبرزاً من فترة تعرض له فى بعض الأوقات

إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع، فى تلك الساعة أو ذلك الحين. وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر فى زمانه يقول «تمر على الساعة وخلع ضرس من أضراسى أهون على من عمل بيت من الشعر» ثم إن للناس ضروبًا مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريق المعنى. كل امرئ على تركيب طبعه، واطراد عادته. . قال بكر بن النطاح الحنفى: «الشعر مثل عين الماء، إن تركتها اندفنت، وإن استهتنتها هتنت» وليس مراد «بكر» أن تستهن بالعمل وحده، لأنا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتنزف مادته، وتنفد معانيه، فإذا أجم طيه أيامًا، وربما زمانًا طويلاً، ثم صنع الشعر. جاء بكل آبدة، وانهمر فى كل قافية شاردة، وانفتح له من المعانى والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه، وأبهم دونه، لكن بالمذاكرة مرة، فإنها تقدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعانى، وتوقظ أبصار الفطنة، وبمطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجسد، وتولد الشهوة.

«وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دونى وفى يدى مفتاحه؟ قيل له وعنه سألناك: ما هو؟ قال «الخلوة بذكر الأحباب».

وقيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف فى الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل على أرصنه، ويسرع إلى أحسنه.

وقال الأصمعى: ما استدعى شارد بمثل الماء الجارى، والشرف العالى، والمكان الخالى، وقيل الحالى، يعنى الرياض.

وحدثنى بعض أصحابنا من أهل المهدية، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها أرضًا وهواء. قال: جئت هذا الموضع مرة، فإذا عبد الكريم على سطح برج هنالك، وقد كشف الدنيا. فقلت، أبا محمد. قال: نعم. قلت ما تصنع ها هنا؟ قال: ألقح خاطرى، وأجلو ناظرى، قلت: فهل نتج لك شىء؟ قال: ما تقر به عينى وعينك إن شاء الله تعالى. وأنشدنى شعراً يدخل مسام القلوب رقة. قلت: هذا اختبار منك اخترعته؟ قال: برأى الأصمعى.

وقالوا: كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلا، يشعل سراجه ويعتزل،

وربما علا السطح وحده فاضطجع، وغطى رأسه رغبة فى الخلوة بنفسه. يحكى أنه صنع ذلك فى قصيدته التى أخزى بها بنى نمير. .

وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خاليًا منفردًا وحده فى شعاب الجبل، وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قيادة. حكى ذلك عن نفسه فى قصيدته الفائية: «عرفت بأعشاب وما كدت تعرف». .

وقيل لأبى نواس: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب، حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفسًا بين الصاحى والسكران، صنعت، وقد داخلنى النشاط وهزتنى الأريحية. .

. . . وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك فى شعره. حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال: استأذنت عليه، وكان لا يستتر عنى، فأذن لى، فدخلت فى بيت مصهرج، قد غسل بالماء، يتقلب يمينًا وشمالاً، فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغًا شديداً قال: لا. ولكن غيره! ومكث كذلك ساعة، ثم قام ـ كأنما أطلق من عقال ـ فقال: الآن أردت. ثم استمد وكتب شيئًا لا أعرفه ثم قال: أتدرى ما كنت فيه منذ الآن؟ قلت: كلا. قال: قول أبى نواس «كالدهر فيه شراسة وليان» أردت معناه فشمس على، حتى أمكن الله منه فصنعت!

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذا فأنت لاشك فيك السهل والجبل

«ولعمرى لو سكت هذا الحاكى، لنم هذا البيت بما كان داخل البيت، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين. . ».

ثم يمضى فى سرد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها فى فصل كامل بعنوان «باب عمل الشعر، وشحذ القريحة له» يستغرق نيفًا وسبع صفحات من هذا الطراز.

ومن ذلك ما ذكره ابن قتيبة من قوله: «وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف، منها الشراب ومنها الطرب، ومنها الطمع، ومنها الشوق. . . إلخ».

وما قيل عن أشعر الشعراء: «امرئ القيس إذا ركب. . . إلخ».

وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل الأدبى الداخلية والخارجية، وعلاقة القول بقائله، وتأثره بمزاجه وحوافزه وظروفه.

* * *

وقد كانت العناية بأثر القول فى الآخرين أكبر من هذا، فمعظم الاهتمام كان موجهًا إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربى إبان الدراسات النقدية القديمة. كانت وظيفة الشاعر قريبة من وظيفة الخطيب: فى الفخر بالنفس والقبيلة، وإثارة الحماسة فى المناسبات الكثيرة، والمدح والهجاء.. وكل هذه مواقف تستدعى العناية بأثر القول فى نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث القول ـ وذلك على عكس ما تحاوله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسى ـ أما دراسة القائل فى قوله، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله، فهذا فيما يبدو كان خارجًا على طبيعة النقد حينذاك ومجاله.

وتبدو العناية بأثر القول فى الآخرين واضحة فى كثير مما نقله الدكتور خلف الله واقتبسناه هناك، وفى تلخيص الأستاذ الخولى. وبعضهم يذكره فى صورة ملاحظات أولية ساذجة، وبعضهم يقرره ويتفحصه فى نظريات قائمة كعبد القاهر فى «أسرار البلاغة».

ونضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية.

يقول صاحب الوساطة:

ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سببًا لطمس المحاسن كالذى تجده كثيراً فى شعر أبى تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، وتبجح فى غير موضع من شعره فقال:

فكأنما هى فى السماع جنادل ... وكأنما هى فى القلوب كواكب

«فتعسف ما أمكن، وتغلغل فى التعصب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع «فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين، حتى اجتلب المعانى الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل

فيها كل غث ثقيل «وأرصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إليه القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة فإن ظفر به ظفر بعد العناء والمشقة، وقد حسره الإعياء وأوهن قوته الكلال. وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الالتذاذ بمستطرف وهذه جريرة التكلف».

ويعلق على قول لأبى تمام فيقول:

«وأى شعر أقل ماء، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله:

خشنت عليه أخت بنى الخشين ... وأنجح فيك قول العاذلين

ألم يقنعك فيه لهجر حتى ... بكلت لقلبه هجرًا يبين

فهل رأيت أغث من بكلت[1] فى بيت نسيب؟».

ويقول فى موضع آخر عند الكلام على البحترى:

«وإنما أحلتك على البحترى لأنه أقرب بنا عهدًا، ونحن به أشعر أنسًا، وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا. وإنما تألف النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها».

وأبو هلال العسكرى يقول فى الصناعتين: «والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسى البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب وينغز للمنتن. والفم يلتذ بالحلو ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الذايع وينزوى عن الجهير الهايل، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، و يسكن إلى المألوف ويصغى إلى الصواب، ويهرب من المحال، ويتأخر عن الجافى الغليظ...».

---

(١) يقول الشارح إنه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها فى ديوان أبى تمام ولم نجدها نحن الديوان. ولكنا وجدنا معناها فى القاموس: بكل: خلط!

ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارعة قوله - حكاية عن مناظريه - فى وظيفة النقد والشعر والذوق :

«ولسنا ننازعك فى هذا الباب ، فهو باب يضيق مجال الحجة فيه ، ويصعب وصول البرهان إليه ، وإنما مداره على استشهاد القرايح الصافية ، والطبايع السليمة ، التى طالت ممارستها للشعر ، فحذقت نقده . وأثبتت عياره ، وقويت على تميزه وعرفت خلاصه ، وإنما نقابل دعواك بإنكار خصمك ، وتعارض حجتك بإلزام مخالفك ، إذا صرنا إلى ما جعلته من باب الغلط واللحن ، ونسبته إلى الإحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا غث مستبرد ، وهذا متكلف متعسف ، فإنما تخبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب إليه ، والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقياسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربها منه الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقنًا محكمًا ولا يكون حلواً مقبولا ، ويكون جيداً وثيقًا ، وإن لم يكن لطيفًا رشيقًا ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة مومومقة[1] . ولكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها» .

وقد ردد هذه النغمة تلميذه «عبد القاهر» فى آخر «دلائل الإعجاز» أيضًا فى فصل خاص «فى بيان أن العمدة فى إدراك البلاغة ، الذوق والإحساس الروحانى» . كما رددها فى «أسرار البلاغة» .

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة . ويشرحون الأسباب التى تجعلها تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب الوساطة مثلا :

«والشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التى تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلها إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوايل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحترى على مثالهم إلا فى الاستهلال ، فإنه عنى به ، فاتفقت له فيه محاسن ، فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا فى التخلص كل

---

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلى لقدامة!

مذهب واهتما به كل اهتمام، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد، وأحسن وزاد».

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب فى مطلع القصيدة:

« . . . ثم وصل بعد ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق، وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لايط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يخلو أحد من أن يكون متعلقًا منه بسبب، وضاربًا فيه بسهم حلال أو حرام. . . ».

وابن رشيق فى «العمدة» يذكر كلامًا كهذا عن وظيفة النسيب.

ومن هذه النماذج، النماذج التى جاءت فيما اقتبسناه من قبل، نصل إلى ما قررناه وهو أن الملاحظة النفسية فى النقد القديم، قد عنيت بشىء من طوائف الأسئلة التى يثيرها «المنهج النفسى» فى النقد الحديث، ويتصدى للإجابة عنها.

وقد وصل فى بعضها إلى نظريات قائمة، واكتفى فى بعضها بملاحظات متفرقة. وكان للمنهج نصيبه على كل حال، من هذا النقد الموغل فى بطون التاريخ.

* * *

فأما فى العصر الحديث فقد نما «المنهج النفسى» نموًا عظيمًا، نما على يدى الدكتور طه حسين فى كتابيه الأول والثانى عن أبى العلاء، وفى سائر كتبه، على نحو ينقص فى بعضها ويزيد فى البعض الآخر، ونما على يدى الأستاذ العقاد فى سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية فى مقالاته المتفرقة فى «الفصول» و«المطالعات» و«المراجعات» و«ساعات بين الكتب» ثم تبلور واتضح فى كتابه عن «ابن الرومى حياته من شعره» وكتابه عن «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» وفى كتابيه عن «عمر بن أبى ربيعة» و«جميل بثينة» ونما على يدى الأستاذ المازنى فى مقالاته المتفرقة فى «حصاد الهشيم» و«خيوط العنكبوت» ثم فى كتابه عن «بشار»، ونما على يدى الأستاذ أمين الخولى فى بحثه الذى أشرنا إليه من قبل وفى كتابه «رأى

فى أبى العلاء» ، وظهرت آثار هذا المنهج كذلك فى دراسات الدكتور إسماعيل أدهم عن «توفيق الحكيم» و«خليل مطران» وفى دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها ، كما ظهرت فى كتابى «التصوير الفنى للقرآن» و«كتب وشخصيات» لمؤلف هذا البحث . وتفشت على وجه العموم فى الدراسات النقدية الحديثة .

ولكن لم ينفرد «المنهج النفسى» إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به فى معظم هذه الدراسات التى أشرنا إليها ، فيبدو فى معظمها عاملاً مساعداً . وإن كان فى بعضها الآخر يتبدى عاملاً رئيسيًا .

وتناولت هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الأسئلة التى يتصدى «المنهج النفسى» للإجابة عنها . وسنرى من النماذج التى نعرضها فيما يلى صورة بما بلغ المنهج من النمو فى هذه الدراسات المستحدثة .

* * *

من كتاب «مع أبى العلاء فى سجنه» للدكتور طه حسين .

وفى الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسى لأن يشق أبو العلاء على نفسه فى «اللزوميات» فيلزم فيها ما لا يلزم من القوافى ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذى لا يرد فيه الشعر ، ويتكلف فى ذلك كله تكلفًا ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته ، وعبث الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته ، فيقول :

وكانت نتيجة لزومى للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر هى هذه التى أريد أن أصورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما أواجهك به من ذلك ، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرا له ثائرا عليه ، وهو أن اللزوميات ليست نتيجة الجد والكد ، وإنما هى نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل : إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ ، ونتيجة جد جر إليه اللعب . ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدئ من ثورتك ، وأحول إنكارك إلى إقرار واعتراف .

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن

أسبوع ومن يوم ومن ساعة، وقدر أنك اضطررت إلى أن تلزم سجنا من السجون، وليكن هذا السجن دارك التى رتبتها كما تريد وتهوى أثناء هذا الدهر الطويل. فهل تتصور احتمالك للإقامة فى هذا السجن أثناء هذه الأعوام المتصلة، فى حياة مطردة مستوية، يشبه بعضها بعضا كما يشبه الماء الماء؟ وهل تقدر أن القوانين المدنية الحديثة حين أرادت أن تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة، وما تترك هذه الآثام والجرائم فى حياة الأفراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحا، وبين العقوبات المتكافئة لها، الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها، فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماداً تختلف طولا وقصرا، ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذى لزم فيه أبو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه فى أكثر الأحيان؟ ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبض عليه، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة والفراغ المطلق، فما أظنه كان يستطيع أن يحتمل ذلك أو يصبر عليه، ولكنه كان يقرأ كثيرا، ويملى كثيرا، ويلقى التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث إليهم ويسمع منهم.

ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملأ وقت الشيخ، ولا أن يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاطراد، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئا أو ممليا أو متحدثا، وإنما ينفق بعض هذا الوقت فى هذه الأعمال، وينفق بعضه الآخر فارغا لنفسه خاليا إليها، ولعل الوقت الذى كان يفرغ فيه إلى نفسه، ويخلو فيه إليها أن يكون مساويا له، أو أن يكون أقل منه شيئا؛ وهو قد كان على كل حال وقتا طويلا يتكرر فى كل يوم دون انقطاع، لا أثناء عام أو أعوام، بل أثناء عشرات الأعوام، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجه، أو بمداعبة بنيه، وما أحسبه كان يتحدث إلى خادم فيطيل الحديث، وما أري إلا أن خادمه كان ينصرف عنه إذا انصرف الناس، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى الترتيب، ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت للقراءة، فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئا، لأنه كان كما حدثنا مستطيعا بغيره. ولم يكن يكتب أيضا لنفس السبب، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التى يعرفها أمثاله من المكفوفين، وإن أشار إلى هذا النحو من القراءة فى قوله :

كـأن منجـم الأقـوام أعـمى لديه الـصـحف يقـرؤها بـلمس

فلم يحدثنا أحد بأنه قرأ وكتب بيده، وإنما حدثنا هو بأنه استطاع دائما بغيره وسمى لنا بعض الذين أعانوه على القراءة والكتابة. وشكر لهم ما أسدوه إليه من معونة. كان إذن يخلو إلى نفسه، وإلى وقته، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أى عمل من الأعمال اليدوية ما يعينه عليها. وما أرى أنه كان كثير النوم، وإنما كانت حياته القانعة الخشنة خليقة أن تؤرقه، أو أن تجعل حظه من النوم قليلا. فماذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراغ تلك التى كانت تفرض عليه فى كل نهار، وفى كل ليل، وفى كل أسبوع وفى كل شهر، وفى كل عام أثناء نصف قرن؟ كان يفكر. ولكن يفكر فى ماذا؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك، وفيما كان يتهيأ لإملائه منه على الطلاب والتلاميذ.

ونحن نعرف أن غير أبى العلاء من الأدباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالإنشاء وبالتعليم. قرءوا وفكروا فيما قرءوا، وأملوا واستعدوا للإملاء، وأنشئوا وجدوا فى الإنشاء، ولكن هذا كله لم يملأ أوقاتهم ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية، ولا عن المنزلية الخاصة، ولم يحرمهم الاستمتاع بما أبيح لهم من طيبات الحياة، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة. فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والإنتاج والمشاركة فى الحياة الاجتماعية والمنزلية، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتا للفراغ والراحة. فما أظنك برجل كأبى العلاء، قد صرف عن الحياة الاجتماعية، وعن الحياة المنزلية، وعن طيبات الحياة وسيئاتها. وكف بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء؟ إذن فقد كانت أوقات الفراغ لأبى العلاء طويلة شاقة، أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق، ولم يكن له بد من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسليه ويلهيه، فى براءة للنفس، ونقاء للقلب، وطهارة للضمير، حتى يدركه النوم، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون. وبماذا تريد أن يتسلى ويتلهى فى براءة وطهارة ونقاء، وفى خلو إلى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضا؟ لا بد له أن يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه، وعند نفسه وحدها، وقد فعل، فاستجابت له ذاكرة قوية وحافظة نادرة، وعقل ذكى بعيد آماد التفكير. فأما ذاكرته أو حافظته فقد وجد فيها ما سمع

من الشيوخ، وما قرأ فى الكتب، وما روى من الشعر، وما وعى من الأخبار والآثار. وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الأشياء والنفوذ إلى أعماقها.

ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين الألفاظ التى لا تكاد تحصى، وبين هذه المعانى والآراء التى لا تكاد تحصى أيضا، ولم يجد معه إلا هذه المعانى وتلك الألفاظ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة، لا يطاق احتمالها، ولا يمكن الصبر عليها، فما قيمة ما حفظ من اللغة، وما قيمة ما حصل من العلم، إذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه؟ غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج، ويضرب فى الأرض، ويلم بالمجالس والأندية ويجد فى كسب القوت، ويستمتع بألوان اللذات، وليس هو فى شيء من هذا. فلم لا يلعب بهذه الألفاظ؟ ولم لا يلعب بهذه المعانى؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينهما على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلا إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ؟ أما أنا فما أشك فى أنى لم أخطئ، ولم أخدع نفسى، حين اعتقدت أنى شهدته يعبث بالألفاظ والمعانى ألوانا من العبث، لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا، ألوانا من العبث كثيرة الاختلاف: نثر مرسل، ونثر مسجوع، وشعر حر، وشعر مقيد، والشعر الحر هو الذى يقوله الناس جميعا فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة، والشعر المقيد هو الذى يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه ما لا يلزم، وهو لا يلتزم ما لا يلزم فى القافية وحدها، وإنما يلتزم ما لا يلزم من المعانى أيضا، وهو لا يلتزمها فى المعانى التى أودعها ديوان اللزوميات فحسب، وإنما يلتزمها فى المعانى التى أودعها كتاب الفصول والغايات أيضا».

* * *

من كتاب «ابن الرومى. حياته من شعره» للأستاذ العقاد:

وفى هذه الفقرات يحدثنا عن مزاج ابن الرومى، وأثره فى إسرافه فى كل شهوات النفس والجسد، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه، وأثرهما معا فى «وسوسته» وأثر هذه الوسوسة فى استطراداته الشعرية. وهى نموذج لمواضع كثيرة فى الكتاب، تتناول كل نواحى نفسه وانفعالاته الظاهرة والخفية:

ولعل الأصوب أن نقول: إن ابن الرومى وقع من مزاجه وإسرافه فى حلقة موبقة

لا يدرى أين طرفاها، فمزاجه أغراه بالإسراف، والإسراف جنى على مزاجه، فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء فى كل مطلب ورغبة خليق ولا غرو أن يسقم جسمه، وينهك أعصابه، ويتحيف صوابه، بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفى جسمه سقم وفى أعصابه خلل، وفى صوابه شطط لا يكبح جماحه، فالعلة هى سبب الإسراف، والإسراف هو سبب العلة! وهو من هذه الحلقة الموبقة فى بلاء واصب، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين، فضلا عن المهزول الضئيل، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بدءا وعودا، ثم عودا وبدءا، أوثق علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير.

ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومى وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره. فإن أيسر ما تقرؤه له أو عنه يلقى فى روعك الظنة القوية فى سلامة أعصابه، واعتدال صوابه، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت فى قراءته والقراءة عنه، حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه. وكل ما نعلمه عن نحافته وتقزز حسه، وشيخوخته الباكرة، وتغير منظره، واسترساله فى الوجوم، واختلاج مشيته، وهجائه، وإسرافه فى أهوائه ولذاته، ثم كل ما نطالعه فى ثنايا سطوره من البدوات والهواجس.. قرائن لا نخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار، بل لا نخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ.

ونقول «نوع الاختلال» لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة «الصحة» أو أكثر، فهذا صحيح وهذا صحيح، ولكن البون بينهما جد بعيد، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها، ولكن الخلاف بينهما فى الأخلاق والمشارب كأبعد ما بين فردين مختلفين من بنى الإنسان، فتختل أعصاب المرء فإذا هو جسور عنيد، متعسف للأخطار، هجام على المصاعب لا يبالى العظائم، ولا يحذر العواقب، وتختل أعصاب المرء فإذا هو مطيع حاضر الخوف، متوجس من الصغائر، يبالغ فى تجسيمها، أو يخلقها من حيث لم تخلق، ولم يكن لها وجود فى غير وهمه، وبين الحالتين ـ لا بل فى كل حالة من الحالتين ـ نقائض وفروق لا تقع تحت حصر، ولا تطرد على قياس.

وبديهى أن ابن الرومى لم يكن من الفريق الأول فى «نوع اختلاله» ولكن كان من الفريق الثانى، الذى يستحضر الخوف، ويكثر التوجس ويختلق الأوهام.

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة، كالقطط والكلاب والجرذان. فابن الرومى واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعدا لهذه الهواجس طول حياته، فى صحته ومرضه، وفى شبابه ومشيبه، ونحسب أن استقصاءه للمعانى الشعرية، والإلحاح فى تفريغها، وتقليب جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذى لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه، ويتقاضاه التثبت والاستدراك، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلا إلى الإمعان[1].

ولكنه مع استعداده الهواجس فى شبابه ومشيبه، قد تمادى به الوسواس فى أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة. وغلبت على أقواله وأفعاله جميعا، فليس له عنها محيص، فأفرط فى الطيرة، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدقع ودعاه إلى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة، وصور لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويرا لا يدل إلا على حالة مرضية، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال. وهذا بعض ما قاله فى مخاوفه وأهوال ركوبه:

ولو ثاب عقلى لم أدع ذكر بعضه ... ولكنه من هوله غير ثائب

أظل إذا هزته ريح ولألأت ... له الشمس أمواجا طوال الغوارب

كأنى أرى فيهن فرسان بهمة ... يليحون نحوى بالسيوف القواضب

«والماء الذى يصفه هو ماء دجلة، لا ماء البحر، ولا ماء المحيط!».

* * *

من كتاب «بشار» للأستاذ المازنى.

وفى هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة:

«فهو كان يهجو الناس، ويبسط لسانه فيهم، ويشنع عليهم، ليرهبهم

---

(١) راجع تعليل الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومى فى كتاب «من حديث الشعر والنثر».

ويخيفهم، ويظفر بما لهم أو يبتزه على الأصح. فيعيش مترفا منعما موسعا عليه، ويبقى مخشى اللسان. وإذا كان على ضخامة جثته، ومتانة أسره، وشدة بنيته لا يستطيع أن يكون فاتكا، لما منى به من العمى، فقد اتخذ من لسانه أداة للفتك والبطش، ووسيلة إلى استشعار القوة وإفادة العزة. قالت له بنته مرة: «يا أبت ما لك يعرفك الناس ولا تعرفهم»؟ قال: «هكذا الأمير يابنية».

ولم يكن ولوعه بالهجاء والتقحم على الناس بالشتم لحقد دفين ينطوى عليه وعداوة كامنة يمسكها فى قلبه، وضراوة طبيعية بالشر، بل لأنه كان يشعر بالنقص من ناحيتين: أنه كفيف، وأنه من الموالى، فلا يزال من أجل هذا يعالج أن يعوضه إذ كان لا يملك أن يغير ما به. فما إلى رد بصره من سبيل، ولا ثم حيلة يعرفها هو أو سواه يخرج بها من طبقة الموالى، سوى ما كان من تحريضه لهم على ترك الولاء. وفى طباع الإنسان أن يستر ضعفه، أو يحاول أن يفيد عوضا عما حرمه أو فقده؛ ولما كان بشار قوى البدن، موفور الصحة، وكان إلى هذا عالى اللسان، فقد أغراه ذلك بالتماس العوض الميسور، وهو إفادة القوة الأدبية، وإشعار نفسه والناس قدرته على البطش المعنوى الذى سدت عليه سبيله المادية.

فيما يبقى من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بعماه، فقد كان كثير الذكر له فى شعره وكلامه، وقد تقدم بعضه، ومن ذلك أيضا قوله:

يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة ... والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي؟ فقلت لهم: ... الأذن كالعين توفى القلب ما كانا

وقوله:

وكاعب قالت لأترابها ... يا قوم ما أعجب هذا الضرير:

هل يعشق الإنسان من لا يرى ... فقلت والدمع بعينى غزير

أن تك عينى لا ترى وجهها ... فإنها قد صورت فى الضمير

وقوله:

بلغت عنها شكلا فأعجبنى ... والسمع يكفيك غيبة البصر

وقوله :

يزهدنى فى حب عبدة معشر قلوبهم فيها مخالفة قلبى

فقلت دعوا قلبى وما اختار وارتضى فبالقلب لا بالعين يبصر ذو اللب

وما تبصر العينان فى موضع الهوى ولا تسمع الأذنان إلا من القلب

«وحكوا عنه أنه سأل صانعا أن يصنع له جاما فيه صور طير تطير ، فجاءه بما طلب . فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل «صور طير تطير» فقال بشار «كان ينبغى أن تتخذ فوق هذا الطير طائرا من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ، فإنه كان أحسن» قال الرجل «لم أعلم» قال بشار «بل قد علمت ، ولكن علمت أنى أعمى لا أبصر شيئا» .

وحتى فى هذه الحكاية يريد بشار أن يكون فى الصورة طائر من الجوارح يهم أن ينقض على طير ضعاف . وعسى أن تكون الحكاية مخترعة . فما ثم ما يعين على الجزم بالصحة أو الكذب ، وخاصة لأن الرجل كثير التشنيع عليه ، والتسميع فيه ، والكراهة له . فإن تكن صحيحة فهى مما يشى بالتفات ذهنه إلى عماه ـ كما هو طبيعى ـ وإن تكن موضوعة فهى آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بعماه . ومن مغالطة نفسه قوله : «الحمد لله الذى ذهب ببصرى» فقيل له : «ولم يا أبا معاذ» قال : «لئلا أرى من أبغض» فإنه إذا كان قد أعفى من رؤية من يبغض فقد حرم رؤية من يحب وما يحب .

«وهجاه أبو هشام الباهلى بشعر قبيح لا يروى ، وعيره بعماه وقالوا «ولم يزل بشار منذ قال فيه هذين البيتين منكسرا» .

ورفع غلام بشار إليه فى حساب نفقته جلاء مرآة عشرة دراهم ، فصاح به بشار وقال :

«والله ما فى الدنيا أعجب من جلاء مرآة أعمى بعشرة دراهم ، والله لو صدئت عين الشمس حتى يبقى العالم فى ظلمة ، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم» .

وهى صيحة لا داعى لها ، والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت

هذه مرآة أعمى فما بالأعمى حاجة إليها، وإنما كانت مرآة جاريته أو امرأته ولكنه زج بنفسه وأدخلها فى الأمر لفرط إحساسه بعماه، وسيطرة هذا الإحساس على وجدانه. وجرى بباله أن الغلام يكذب عليه ويخدعه لأنه ضرير.

ومما يجرى مجرى الخبر الأسبق أن صديقا له قال له وهو يمازحه «إن الله لم يذهب بصر أحد إلا عوضه بشىء. فما عوضك. . ؟» قال «الطويل العريض» قال «وما هذا؟» قال «لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء» ثم قال «يا هلال. أتطيعنى فى نصيحة أخصك بها؟» قال «نعم» قال «إنك كنت تسرق الحمير زمانا، ثم تبت وصرت رافضيا، فعد إلى سرقة الحمير فهى والله خير لك من الرفض» فهو كما ترى حساس جدا من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشرى.

«كان يحرص على أن يبدى للناس ذكاء قلبه. وأنه لم ينقص بالعمى شيئا. قالوا: مر ابن أخى بشار به ومعه قوم، فقال بشار لرجل معه ومن هذا؟ قال ابن أخيك. قال: «أشهد أن أصحابه أنذال» قال «وكيف علمت؟ قال «ليست لهم نعال».

على أنه لا حاجة بنا إلى الشواهد من الشعر والنثر والأخبار، فما يسمع إنسانا إلا أن يشعر بما رزق أو حرم. ولعل الشعور بالحرمان أقوى وأبلغ وأعظم أثرا فى النفس. والعين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتصالا بالعقل والنفس، ألم يقل البحترى رأيت العين بابًا إلى القلب!، وهو أقوى «حاسة اجتماعية» وأكثر المجازات فى هذا الباب مستمدة من إحساساتها، والمرء عنها أفهم، وبها أقوى وأقدر، وعسير أن يغنى غيرها غناءها، كما يشق أن تكفى هى مكان سواها، فإن لكل جارية عملها، كما يقول ابن الرومى.

هل العين بعد السمع تكفى مكانه أو السمع بعد العين يهدى كما تهدى

«وإن كان من المعقول إذا تعطلت جارية أن تقوى الأخرى. أو كما يقول بشار نفسه: إن عدم النظر يقوى ذكاء القلب، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء. فيتوفر حسه وتذكو قريحته».

* * *

من كتاب «رأى فى أبى العلاء» للأستاذ أمين الخولى.

وفى هذه الفقرات يعلل سبب اضطراب آراء المعرى فى نظرته للحياة، وذلك فى دور حياته الثانى: دور الاعتزال:

وانتهت حياة أبى العلاء على هذه الحال التى صار إليها فى دوره الثانى، فأمضى حياة كلها إنكار للواقع، واستعلاء عليه، ورغبة فى تكميل ما نقصه، فيوما ينكر آفته، ويوما ينكر بشريته... حينا يطلب الدنيا بغير آلتها. وآنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها.. ذكاؤه دفع، وآماله واثبة.. وواقعه قاس، ونقصه غير يسير، ورغبته فى التكمل جامحة، فهو ونفسه أبدا فى جذب كما قال:

إنى ونفسى أبدا فى جذاب أكذبها وهى لا تحب الكذاب

وفى هذه الحال النفسية واجه أبو العلاء الحياة فى حس مرهف، وشعور دقيق، وروح ساهرة، وراح يدون خواطره تدوينا موسعا مفصلا دقيقا شاملا للعوامل النفسية المختلفة التى تمر به ويمر بها، مدركا فى دقة أخفى غوامض هذه العوامل النفسية. فهل يستغرب بعد ذلك أن يغضب هذا الرجل فيواثب القدر ويهاجم الأقداس، ويلغى الناس، أو أن ينظر إلى حاله فيرى الأمر حظا واتفاقا لا غير، ويلعن هذا الحظ، أو أن يروض نفسه، فتلين حينا، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها. وتشوه ذلك تشويه زاهد ممعن فى التجرد والتخلى، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ما تحلل تحليلا بارعا وتصفه وصفا قديرا.. أو أن تلجأ هذه النفس إذا قسا عليها الواقع إلى فسيح الرحمة الإلهية، ورحب العوالم السماوية؟.. لا بعد فى شىء من ذلك ولا غرابة أبدا، بل شأن النفس المكبوتة هذا الكبت المتطلعة ذلك التطلع، أن تنتقل مثل هذا التنقل.

ولو أن رجلا عاديا خالصا من هذا الصراع الدائم فى نفس أبى العلاء قد راح يدون خواطر نفسه فى شعور تام بها، وتتبع متتبه لها، واستيعاب شامل لعواملها لمر فى الحياة بنواح مختلفة تختلف بها خواطره، ولخرج بشبيه لما قاله أبو العلاء يختلف فيه مرحه عن غضبه، وهزيمته عن نجاحه، وفرحه عن حزنه، فكيف بأبى العلاء،

وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر، بل هما مرير وأمر: واقع قاس، وإنكار جرىء.

فالسر فى تناقض أو تغاير آراء أبى العلاء نفسى محض، ويرجع إلى أمرين فى نفسه: أو إلى ظاهرتين فيه:

أولاهما: الرغبة المتوثبة فى الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه.. وهو ما ساد دورى حياته على السواء، وثانيتهما دقة هذه النفس الشاعرة فى إدراك عوالمها المختلفة، وخوالجها المتغايرة؛ ثم يؤازر هذين العاملين انقطاع أبى العلاء لتدوين خواطره، وفراغه لذاك وتوافره عليه.

وهكذا تغايرت آراء أبى العلاء بين معانيه: دينيها ودنيويها فنيها وعمليها، بل هو فى غير الدينى قد يكون أكثر تغايرا أو تقابلا.. وهكذا ينبغى أن نفهم آثار أبى العلاء - فيما أرى - فهما نفسيا صحيحا، صادقا، دقيقا، عميقا، ممتعا، مقبولا على هذا الأساس.

«وإذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه، فقد فهمناه من نفسه هو. لا من نفوس دارسية وقارئيه، كما حصل ذلك فى القديم والحديث».

* * *

من كتاب «توفيق الحكيم الفنان الحائر» للدكتور إسماعيل أدهم.

ويصف فى هذه الفقرات أثر الحياة العائلية فى نفس توفيق الحكيم، وتوجيهها للفنون:

لقد كانت الحياة العائلية التى نشأ فيها توفيق الحكيم مطبوعة بالطابع التركى الأرستقراطى غير أنها كانت متقلقلة، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التى ركب عليها والده، والحياة المدنية التى دلف إليها، والتى كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية فى زوجها بما هى عليه من قوة وشخصية، وقدرة على التأثير على بعلها، وكان أثر هذا بليغا على الطفل توفيق، إذ جعله ينفر من الطابع الأرستقراطى المفروض فى حياة الأسرة، والطابع التركى الذى يسمه بميسم خاص.

ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضييقا على الإنسان ونزعاته ورغباته وأكثرها حفظا على المتوارث من التقاليد، فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق فى قالب يتكافأ وأغراض هذا النظام من التربية، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التى لا تألف إلى قالب، ولا تركن إلى منوال كانت تجعله يفلت من بين يديها، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل، ولم يكن هناك من سبيل أمام الأم لتصل إلى أغراضها إلا أن تعمد للطفل توفيق، فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين فكان نتيجة ذلك أن عاش الطفل أيام الطفولة فى عزلة، فكانت الأرجاع التى تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التى تقسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال، تأخذ عنده طريقا داخليا، إذ تتحول لرجوع داخلية، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذى يحيا فيه، ومن الصور التى يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته، كان يترك لميوله الفطرية فى اللعب أن تعبث بها.

ولقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحى المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائى وإيهام وفى هذا التخيل والإيهام كان الطفل يجد مخرجا ومنفذا لميوله التى سدت عليها الطرق فى الحياة الواقعية، وبالنظر إلى القيود التى وضعها نظام التربية التى فرضتها والدته عليه، وكان هذا التخيل والإيهام سببا فى أن يقف الطفل توفيق فى حياته عند تجاريبه الناقصة فى الحياة، فيعمل على استعادة صورها، ولا يكتفى بذلك بل يعمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعى، وكان يخرج بصور جديدة، وهكذا كانت الألعاب التى تقسر الطفل عليها غريزة اللعب عند الإنسان، تأخذ مظهرا من الألعاب الفكرية، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة فى طفولته، ولهذا أيضا لم يكن الطفل يميل إلى الجرى والقفز كبقية أقرانه من الأطفال.

وهذا التحول بالإرجاع نحو الداخل كان بجانب الانعزال سببًا لأن يحتفظ الطفل بذاتيته سليمة الانطباع بالقالب الذى يريد أبواه حبسه فيه، ولكن التضييق عليه ترك فى نفس الطفل أثرًا واضحًا هو حالة التكتم، ولهذا كانت صراحة ناقصة فى إحدى جهاتها، هذا إلى تضييق الوالدين عليه، والوقوف أمام شخصيته، والحيلولة دون مدها. كان سببًا لأن يحس الطفل توفيق بنفرة من والديه،

وتصرفاتهما معه، فعاش غريبًا بين أبويه، يشعر بأن هنالك شيئًا لا يستوضحه يفصل بينه وبينهما.

في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد، ولكن عن الطريق الداخلى، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بمواقف عداء ضد رغائب الأبوين، فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس، مسوقة لذلك بطابع الوسط العائلى الذي يكتنفه. غير أن تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلى، وتحول ألعابه إلى ألعاب فكرية، وجهت الغريزة توجيهًا قويًا نحو التخيل والتفكير. فكان أن تعلقت نفسيته بالفنون الجميلة.

* * *

من كتاب «كتب وشخصيات» للمؤلف. وفى هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفنى فى «الشعر» وعمل الوعى فيه ونصيب «ما وراء الوعى»:

هل يستمد العمل الفنى عناصره كلها فى معين الوعى والذهن. أم هل يستمد عناصره كلها من «وراء الوعى» وينابيع الإلهام؟ أم هل يزاوج بين الوعى وما راء الوعى، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء؟

للإجابة عن هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق نظرى بعيد عن الواقع العملى، إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التى عاناها بعض رجال الفن. فلا نقضى فى الأمر فى غيبة عن شهوده المجربين!

وحين نقول: «عناصر العمل الفنى» لا نعنى أن هذه العناصر منفصلة، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد؛ ولا نقع فى الغلطة التى وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين حينما راحوا يقسمون الكلام الفنى إلى لفظ ومعنى، ثم راحوا يتجادلون: فيما يكون فيه الابتكار، وبه يكون تقويم الكلام.

ذلك جدل لا يؤدى إلى شيء، فالعمل الفنى كله وحدة، لا يقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر.

فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور. تلك حقيقة أود تقريرها بقوة، وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفنى المسمى بالشعر.

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم. وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التى تبرز فى كل مرحلة منها بروزاً خاصاً.

فهناك فى أول المراحل مؤثر ما يقع على الحس أو النفس، فيسبب انفعالاً على وجهه من الوجوه. هذا المؤثر قد لا يكون حادثًا ماديًا، أو حالة شعورية، أو شيئًا ما بين هذين الطرفين المتباعدين، فقد يكون منظراً تقع عليه العين، أو صوتًا يتسرب إلى الأذن؛ أو تجربة نفسية تمر بالشاعر، أو حكاية تجربة وقعت لسواه. إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التى يتعرض لها الفرد وتتعرض لها الإنسانية فى جميع الأزمان.

وهناك فى المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر فى صورة انفعال؛ وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة: منها طبيعة المؤثر، ومدى حسياسية المتأثر به، وطبيعة مزاجه، وتجاربه الشعورية الماضية، وعدد ضخم من العوامل التى تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعًا بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين.

هذا الانفعال الشعورى ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى، هى الصورة الفنية التى تسمى لونًا منها بالشعر، فكيف يتم هذا الشعر خاصة؟

إن هذا الانفعال يتبلور فى صورة لفظية، وإيقاع موسيقى، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج، ويؤديان فى اتحادهما إلى كلام ذى موسيقية خاصة، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التى صاحبت ذلك الانفعال فى النفس، ويصور كذلك الجو الشعورى الذى عاش الانفعال فيه. وإذا نحن سمينا جانبًا من هذه الخواطر والمشاعر معانى، فإن جانبًا منها لا تشمله هذه التسمية، ولا تدل عليه، وذلك هو جانب الجو الشعورى الذى عاشت فيه هذه المعانى، واكتسبت منه ألوانها، ودرجة حرارتها

ومقدار اندفاعها، ومدى ما ترمز إليه فى النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزًا له؛ تشير إليه ولا تعبر عنه، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقى العام، كما تعبر عنه الألفاظ بجرسها أو بالظلال التى تلقيها، والتى هى زائدة فى الحقيقة عن معناها اللغوى الذى يفهمه الذهن منها.

مما تقدم نستطيع أن نحدد - على وجه التقريب - عمل الوعى وما وراء الوعى فى الشعر، فنستطيع أن نقول: إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعى، وإن الوعى إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التى لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة، تعبر عن معانى خاصة، وتنسيقها على نحو معين، لتنشىء وزنًا معينًا، وقافية معينة.

ولكن هذا القول لا يمضى على إطلاقه. ففى حالات شعورية خاصة يبلغ التأثر والانفعال درجة عالية، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعى، أو بلا وعى كامل، لأن الانفعال يستدعى الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية. هذه هى أجمل لحظات الشعر بلا جدال.

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة، ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه، «فالصنعة» على النحو الذى يفسره بها بعض من كتبوا فى الموضوع، تكاد تلغى حالات شعورية كثيرة. وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأى مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية.

ثم إن الإيقاع الموسيقى الذى يتألف جانبه الظاهرى من الوزن الخاص - وهو البحر - وجانبه الباطنى من جرس الألفاظ، ومن الإيقاع الناشىء من تواليها على نحو معين، يستقى فى حالات كثيرة من وراء الوعى، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين، وينسق ألفاظه فى تعبير معين، دون وعى كامل، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة.

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقى فى الشعر. بوصفه جزءاً من العمل الفنى يصور أجمل جانب فيه وأصدقه. وهو تصوير الجو

الشعورى الذى عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته، ونقل القارئ أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها.

ولا شك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقى تختلف عن نظرة المدرسة العقلية فى الشعر العربى، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء. فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقى جملة، فى سبيل تحقيق المعانى ودقة الأداء. والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الإيقاع وسهولته وفحولته، دون أن تلقى بالها إلى التناسق بين لون الإيقاع والجو الشعورى العام للقصيدة. وهو الجو الذى نحدس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها، والذى صاحب الانفعالات التى دفعته إلى النظم للتعبير عنها.

ثم إن لما وراء الوعى دخلا كذلك فى اختيار الألفاظ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقة الوعى فى نفسه من حيث لا يدرى. وقد لا يكون واعيًا لمعانيها بدقة وهو ينظمها. وقد يعجب بعد انتهائه من النظم وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالا - كما يقول الجاحظ بحق - ثم يدرك فيما بعد أو لا يدرك أن لهذه الألفاظ أو لهذه العبارات ظلالا فى نفسه، تتسق مع الجو الشعورى الذى نظم فيه قصيدته، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته، أو بسبب استحضاره له. وحقيقة إن للوعى فى الأخير نصيبًا أوفى، ولكن الوعى قد يقف عمله نهائيًا عند استحضار الجو وتخيل المؤثر. لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل. حتى لتنقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية فى كثير من الأحيان، وبذلك يتحقق الصدق الفنى، ولو لم يتحقق الصدق الواقعى.

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر فى الملحمة والمسرحية والقصة، فهو استحضار للمؤثر وتخيل للجو، ينقلبان - فى حسه - إلى مؤثر حقيقى لا إرادة له فى دفعه!

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعى لملابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها. فللألفاظ أرواح، ولكل لفظة تاريخ، وليست الألفاظ إلا رموزاً لملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعى،

وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعانى التى حملتها فى تاريخها الطويل والشاعر الملهم هو الذى يستوحى الألفاظ رموزها العميقة، ويستدعيها فى اللحظة المناسبة. وإن يكن هذا العمل يتم غالبًا فى غيبة عن الوعى عند الشعراء الملهمين.

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات، فنرد إليها اعتبارها الذى أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء.

فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوى دون نظر إلى الظلال التى تلقيها الألفاظ بجرسها أو بتاريخ فى عالم اللغة وعالم الإحساس، مما يفسد الجو الشعرى الذى تعيش فيه القصيدة فى بعض الأحيان، ويحدث نوعًا من «النشاز» الموسيقى أو التصويرى فى السياق. والمدرسة الثانية كان همها عذوبة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابسات التى تختلف فى قصيدة عن قصيدة، وفى حالة شعورية عن حالة...»

* * *

وهكذا نجد من استعراض هذه النماذج أن «المنهج النفسى» نما نمواً ظاهراً فى النقد المعاصر. ولكننا نلاحظ أن هناك تعويضًا ورد فعل بينه وبين النقد القديم. فقد اتجه بقوة إلى الطائف الثانية من الأسئلة التى يثيرها المنهج النفسى. نعنى عناية فائقة بالربط بين الأديب وأدبه، وبيان أثر العوامل النفسية للأديب فى إنتاجه ودلالة هذا الإنتاج على نفسيته ومزاجه، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الأولى والثانية اللتين عنى بهما النقد القديم، وفيما عدا النموذج الأخير من هذه النماذج الستة، لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الأدبى، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل فى الوجود. وهذا الجانب قليل إلى اليوم فى مباحثنا النقدية، ولذلك عنينا فى الفصول الأولى من هذا الكتاب به، وهو ينال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسى بصفة خاصة.

والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة، وبما عرضناه من نماذج فى النقد القديم والنقد الحديث.

المنهج المتكامل

إذا كنا قد آثرنا «المنهج الفنى» ـ وهو فى حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج التأثرى، والمنهج التقريرى، والمنهج الذوقى، أو الجمالى ـ فإنما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبى، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر مهم فيه، والملاحظة التاريخية ضرورية فى بعض مناحيه.

والمناهج بصفة عامة فى النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً. شأنها فى هذا شأن «المدارس» فى الأدب ذاته، فكل قالب محدود هو قيد للإبداع، وقد يصنع القالب لنضبط به النماذج المصنوعة، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ!

ولحسن الحظ أن النقد العربى الحديث سلك فى أحيان كثيرة طريق «المنهج المتكامل» الذى يجمع هذه المناهج جميعًا. . . ونرى أمثلة لهذا فى كتابى الدكتور طه حسين عن المعرى، وفى كتبه عن المتنبى وحديث الأربعاء و«من حديث الشعر والنثر» و«شوقى وحافظ» كما ترى أمثلة له فى كتب الأستاذ العقاد عن «ابن الرومى» و«شاعر الغزل» و«جميل بثينة» و«شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى».

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه فى الفصول الأولى من هذا الكتاب، وكذلك فى كتابى «التصوير الفنى فى القرآن» و«كتب وشخصيات» إلى حد كبير.

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفنى إفرازاً للبيئة العامة، ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه فى مطالب جيل من الناس محدود. فالفرد فى عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشرى كله، ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التى لا تتعلق بوضع اجتماعى قائم أو مطلوب، إنما تتعلق بموقف الإنسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة كالغيب والقدر وأشواق الكمال اللدنية الكامنة فى الفطرة البشرية. . . وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة، ولا عوامل تاريخية. والعصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون فى البيئة الواحدة ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص. ولم يكن ابن الرومى يعبر عن ذاته فحسب إنما كان يعبر عن موقف إنسانى غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول:

ألا من يريني غايتي قبل مذهبي   ومن أين والغايات بعد المذاهب

فهي مشكلة المجهول التي وقفت أمامها البشرية منذ خلقتها وستبقى واقفة أمامها أبداً. كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المغلق أمام البشرية، فلا يفتح له، فيوقع أوجع ألحانه وأخلدها في عالم الفن والحياة، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون، لا يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية، ولا كيف يكونون:

في سبيل الأسرار والألغاز

ذات يوم حلقت تحليق بازي

في سماء المعنى الخفي المجازي

ولحيني، لم ألق في الأفلاك

لي قريناً في الفهم والإدراك

عدت بالسر بعدما اجتزت ذاك!

الباب مثلي لما طرقت البابا!

كل عمري كماء في الأنهار

أو كريح حيرانة في الصحاري

ومسائي متى يصير نهاري

وليوم مذ بان لست أراه

وليوم لعلني ألقاه

لم أسمها حمل الهموم وعمري

لسوى اليوم ما حسبت حسابا

ما برأي قدمت هذي الديارا

وسأضطر للرحيل اضطراراً

واختــيــارى إن اســتطعـت اختــيــارا،

بنت كــرم صـــبــهـاء تجلو الهـــمـــومـــا

فى حـــيـــاة مـــلأى أسـى وغــمـــومـــا،

فـــأدرها ســـــلافـــة واســقـنيـهــــــــا

نعـــمـــة فـــالـوجـــود كـــان مـــصـــابـــــا[1]

وكذلك وقف المعرى وقفته الإنسانية أمام قبر الإنسان «وكأنما تجمع فى حسه كل ماضى الإنسانية وكل مستقبلها، وهى تتصادم وتتزاحم وتنطوى فى حفرة، فى نهاية المطاف:

صـــاح هذه قـــبـــورنا تملأ الـرحـــ ب فـــأين القـــبـــور من عـــهـــد عـاد

خـــفــف الوطء مـــا أظـن أديم الـــ أرض إلا من هـــذا الأجـــســــــاد

رب قـــبـــر قـــد صـــار قـــبـــراً مـــراراً ضــــاحـك من تزاحـم الأضـــداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بعصر ولا خاصة ببيئة. وإنما هى أشواق البشر، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة. وقد يكون فى الصورة التى تبدو فيها تلك الأشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لا يخرجها عن كونها أشواقًا وآلامًا للجنس الإنسانى كله.

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الأدبى بوصفه إفرازًا سيكلوجيًا محدد البواعث، معروف العلل. فالنفس كما قلنا أوسع كثيراً من «علم النفس» ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد، على فرض أننا وصلنا إلى استكناه جميع البواعث الشخصية فى نفس الفنان.

المنهج المتكامل يتعامل مع «العمل الأدبى» ذاته، غير مغفل علاقته «بنفس» قائله، ولا تأثرات قائله بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفنى بقيمه الفنية المطلقة. غير

---

(١) «رباعيات الخيام» ترجمة البستانى.

مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية ، غير ضائعة فى غمار الجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامة بأثرها فى التوجيه والتلوين ، لا فى خلق الموهبة ولا فى طبيعة إحساسها بالحياة .

وهكذا ننتهى إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج فى النقد ، وهى أنه يتناول العمل الأدبى من جميع زواياه؛ ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يغرقها فى غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش فى جو الأدب الخاص ، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسى ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية - إلى حد كبير أو صغير .

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .

مراجع البحث

وردت هذه المراجع فى مواضع الاستشهاد بها أو الاقتباس منها .

ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع ، إنما استفدت بها فى نقل نصوص منها للاستشهاد . أو لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد الأدبى . وفى هذا المجال كانت استفادتى بها .

أما المباحث التى أعانتنى فى توجيه هذا البحث فهى :

١ ـ قواعد النقد الأدبى : تأليف «لاسل أبروكرومبى» وترجمة الدكتور محمد عوض محمد .

٢ ـ فنون الأدب : تأليف «هـ. ب . تشارلتن» تعريب الأستاذ زكى نجيب محمود .

٣ ـ منهج البحث فى الأدب : تأليف «لانسون» وترجمة الدكتور محمد مندور .

٤ ـ تاريخ النقد عند العرب : للمرحوم الأستاذ طه إبراهيم .

٥ ـ «بعض التيارات الفكرية التى أثرت فى دراسات الأدب» بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله .

٦ ـ «نظرية عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة» : بحث مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الثانى سنة ١٩٤٤ للدكتور محمد خلف الله .

٧ ـ مقدمة «همزات الشياطين» للأستاذ عبد الحميد جودة السحار .

المـؤلف

الفهــرس

رقم الإيداع ٢٠٠٣/١١٦٠٦
الترقيم الدولى x - 0967 - 09 - 977

مطابع الشروق
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت:٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس:٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ـ٨١٧٢١٣ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥(٠١)



في ظلال القرآن

العدالة الاجتماعية في الإسلام

خصائص التصور الإسلامي ومقوماته

النقد الأدبي أصوله ومناهجه

كتب وشخصيات

الإسلام ومشكلات الحضارة

التصوير الفني في القرآن

مشاهد القيامة في القرآن

معركتنا مع اليهود

تفسير سورة الشورى

تفسير آيات الربا

دراسات إسلامية

السلام العالمي والإسلام

معركة الإسلام والرأسمالية

في التاريخ فكرة ومنهاج

معالم في الطريق

هذا الدين

المستقبل لهذا الدين

نحو مجتمع إسلامي



To: www.al-mostafa.com